



Università degli Studi di Napoli “Federico II”
DiARC - Dipartimento di Architettura
Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e ambientale

- Dottorando: **arch. Mario Coppola**

- Tutor: **prof. arch. Alberto Cuomo**

- Titolo della ricerca:

Architettura Post-Decostruttivista

Zaha Hadid e le nuove generazioni

dai campi di continuità alla biomimesi parametrica

Indice

1. Obiettivi e contenuti della ricerca	3
L'emergenza di un movimento globale e la necessità di una lettura critica attuale	
2. Stato attuale della ricerca nel panorama internazionale	6
Da "Folding in architecture" di G. Lynn a "The autopoiesis of architecture" di P. Schumacher	
3. Introduzione: la necessità di un'architettura oltre il paradigma cartesiano	8
Il ruolo dell'architettura nell'occidente odierno tra "liquidità" e catastrofe ecologica dell'iper-antropizzazione, dalle prospettive teoriche dei pensatori contemporanei verso una ricomposizione di soggetto e oggetto	
4. L'incognita Zaha Hadid, contraddittoria tessitrice dei due mondi	20
4.1 La sensibilità organica nelle radici arabe e il cinismo della scuola di Rem Koolhaas	23
4.2 Il Suprematismo come espressione della continuità dinamica di spazi, architettura e città	32
4.3 La contraddizione di una complessità come parte del progresso tecnico occidentale	41
5. Un tentativo di ricucitura degli elementi	47
5.1 Una rivertebrazione attraverso un' ibridazione col naturale: continuità e spazio di mediazione	52
5.2 La forma negoziata degli stormi di frammenti, campi di continuità e relazionalità	57
5.3 La fluidità e il problema della tessitura bio-antropomorfa delle molteplicità	62
5.4 I progetti verso una complessità divisi per temi espressivi	
5.4.1 Alcuni progetti dello studio Zaha Hadid Architects	83
5.4.2 Alcuni progetti delle nuove generazioni	144
6. L'eccesso di deterritorializzazione e la deriva neo-cartesiana	151
6.1 La continuità nel distacco: dal tappeto urbano al missile in decollo	153
6.2 Architettura d'intrattenimento, cosmesi del capitale tra eccentrico e monumentale	159
6.3 Una bio-mimesi priva di umano, macchinazione totalitarista per una iper-produttività	163
6.4 I progetti dell'alienazione digitale	174
6.4.1 Alcuni progetti dello studio Zaha Hadid Architects	175
6.4.2 Alcuni progetti delle nuove generazioni	178
7. Conclusioni: dall'architettura post-decostruttivista all'architettura vivente dell'ultra-moderno	183
7.1 Etologia ed espressione interindividuale: simbiosi di spazio, architettura, città ed ecosistema	188
7.2 Caratteri genetici della figurazione bio-antropica: continuità, dinamismo e leggerezza	190
7.3 Alcuni temi espressivi: Emergenza, Radicamento, Apertura, Interconnessione, Slancio	193
8. Appendici	
8.1 Intervista a Patrik Schumacher (traduzione in italiano)	197
8.2 "Manifesto del Parametricismo" di P. Schumacher (inglese)	206
8.3 Bibliografia essenziale	210

1. Obiettivi e contenuti della ricerca

Nel 1988 il MOMA (Museum of Modern Art) di New York ospita la mostra intitolata "Deconstructivist Architecture", organizzata e curata insieme da Philip Johnson e Mark Wigley, nella quale espongono le proprie opere sette architetti: Peter Eisenman, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Bernard Tschumi, Coop Himmelb(l)au e Rem Koolhaas.

A partire da questo evento, la cosiddetta "architettura de costruttivista" (o decostruzionista) irrompe nello scenario internazionale, diffondendosi a macchia d'olio come nuovo "linguaggio" compositivo non solo negli studi di architettura più consolidati ma soprattutto nelle nuove generazioni di architetti, ponendosi fin dal principio in netta antitesi e contrapposizione con l'architettura dell'International Style e soprattutto con l'architettura minimalista.

Il nome di tale "movimento" o frangia stilistica è la prima fonte di contraddizioni interne e di discussione a partire dagli stessi protagonisti della mostra del 1988, il cui nome fu deciso dai curatori della mostra al fine di stabilire una accattivante connessione tra l'architettura presentata nella mostra, l'ultimissima ricerca filosofica del tempo (quella decostruzionista, appunto), e l'architettura costruttivista dell'avanguardia sovietica del primo ventennio del 1900: di tutti i partecipanti però solamente Eisenman e Tschumi riconosceranno il legame tra la loro ricerca architettonica e la ricerca filosofica "decostruzionista" del filosofo francese Jacques Derrida, e solamente Hadid riconoscerà appieno la connessione tra la sua opera e l'architettura costruttivista sovietica degli anni '20.

Il concetto espresso da Johnson e da Wigley nella scelta del nome Deconstructivist Architecture resta però evidente nel fatto che, malgrado i riconoscimenti o le negazioni da parte dei protagonisti, tutte le opere esposte erano effettivamente - e apparentemente, sottolineiamo noi - accomunate da una medesima cifra stilistica, un minimo comune multiplo che era la volontà di rompere con l'architettura della fine degli anni '80, evidenziando con forza una netta discontinuità con la ricerca architettonica moderna ed anche post-moderna, il cui linguaggio, con le dovute differenze e declinazioni personali di ciascun architetto, viene letteralmente fatto a pezzi.

In seguito a questa esposizione, e alle successive prese di posizione della gran parte degli stessi partecipanti rispetto alla questione del legame con la filosofia decostruttivista, non soltanto la ricerca di questi architetti viene costituendo negli anni un linguaggio chiaramente leggibile e affatto inedito (tanto è vero che si continuerà per molti anni a parlare di architettura decostruttivista per indicare sia il lavoro dei suddetti autori che quello di moltissimi altri giovani emergenti), ma è riscontrabile anche una "mutazione" interna a questo linguaggio, operata da molti degli stessi architetti della mostra del MOMA, un cambiamento costante negli anni che a partire dai segni contraddittori, disarmonici e per certi versi "misteriosi" delle opere esposte nel 1988 porterà nel tempo a un'architettura nuovamente "unitaria", nuovamente espressiva di una chiara coerenza linguistica compositiva, che soprattutto negli ultimi anni ha di fatto coinvolto ogni giovane progettista nel panorama internazionale.

Questa nuova logica compositiva dimentica la frammentarietà delle opere della fine degli anni '80, e prefigura un nuovo scenario compositivo che, all'opposto, sembra essere caratterizzato dall'uso di spazialità continue, conformate da superfici che attraverso la loro complessità definiscono ambienti fluidi e capaci di entrare in relazione con il contesto e con l'ambiente fisico, per quante variabili, direzioni e irregolarità questi possano presentare.

Tale linguaggio diventa negli ultimi anni di gran lunga predominante soprattutto tra le nuovissime generazioni, e acquisisce all'interno di sé diverse correnti, che muovono in diversi rami di ricerca: le superfici complesse vengono intese come morbide e flessuose "coperte spaziali" a doppia curvatura, oppure come mesh poligonali spigolose.

Greg Lynn, nella pubblicazione "Folding in architecture", edita nel 1993 su "Architectural Design", connette questa ricerca formale al libro "La piega Leibniz e il Barocco" di Gilles Deleuze, filosofo allievo di Derrida e quindi, proprio per questo, diretto discendente del pensiero decostruzionista: sfuggendo insieme alla norma della pura rappresentazione storicista e alla perpetua de-composizione decostruttivista, il nuovo linguaggio ibrida quello architettonico tradizionale con quello biologico, delle strutture naturali e delle forme di vita – richiamando così da vicino la "nuova armonia" di cui parla Deleuze e che negli ultimi anni il filosofo napoletano Esposito ha nominato con il nome di "ultra-moderno" – e dà vita a involucri spaziali nei quali

tutti gli elementi dell'architettura tradizionale (solai, coperture, pareti perimetrali, solette varie fino a scale e elementi di arredo interno) vengono "sciolti" per riformarsi attraverso una singola superficie, o uno "sciame ordinato" di superfici, che di volta in volta si trasformano, curvando e flettendo, per assumere le caratteristiche richieste da questioni legate al contesto spaziale, sia esso antropico o naturale, alle risorse e alle caratteristiche energetiche dell'ambiente esterno (sole, acqua, biomassa, eccetera), alle attività da insediare, ai fattori umani percettivi psico-somatici.

Tra i primissimi architetti a sperimentare questa nuova coerenza complessiva, Peter Eisenman si stacca dalla ricerca propriamente decostruzionista, che si avvaleva di un linguaggio disarticolato da piani e superfici inclinate, attraverso distorsioni e fratture, e nel 1992, con il progetto "Nordliches Derendorf Masterplan" per Dusseldorf, propone per la prima volta un edificio che non è conformato dalla composizione di volumi platonici o dalla giustapposizione di diverse geometrie, bensì da un'unica superficie triangolata, una mesh poligonale che attraverso la propria configurazione assume le caratteristiche volumetriche e spaziali dell'edificio finale.

Da questo progetto in poi, la nuova tendenza internazionale si muoverà sempre più verso un linguaggio architettonico nel quale struttura, involucro esterno, solai interni, partizioni e ogni altro "pezzo" dell'edificio convergano in una sola "pelle" architettonica, divenendo un solo organismo che si apre, si chiude, si allinea o si sfrangia a seconda delle necessità, e che a seconda del budget a disposizione può avvalersi di più o meno ricchezza superficiale (quelle che in gergo digitale vengono chiamate "textures" o "patterns", che danno vita alle aperture verso l'esterno che sostituiscono definitivamente le finestre tradizionali, moderne e post-moderne) o di più o meno libertà di movimento (dalle superfici a doppia curvatura appunto, definite da funzioni matematiche complesse alle superfici definite da "scaglie" planari come triangoli, quadrilateri o poligoni irregolari).

A Eisenman, Hadid, Tschumi, Libeskind, Gehry, Koolhaas e Himmelb(l)au lentamente si aggiungono nuovi nomi: Tom Wiscombe, Eva Castro, Roman Delugan sono solo alcuni dei giovani protagonisti di tutto il mondo che interpretano in maniera diversa ma coerente il nuovo "stile" post-decostruzionista, che, come l'International Style successivo al Movimento Moderno, ha la medesima aspirazione alla globalità e alla internazionalità, avvalendosi soprattutto di internet per la propria auto-diffusione e comunicazione, e degli ultimissimi strumenti di modellazione e rappresentazione digitale per la propria definizione.

E' imprescindibile leggere e comprendere a fondo i diversi esiti attuali di questo "stile" (dal momento che un linguaggio - architettonico o meno che sia - ha la capacità di proporre attraverso una stessa grammatica e sintassi costrutti diversi per significato) nel tentativo di comprendere se nel codice genetico, nelle diverse espressioni e declinazioni, sia presente un vero e proprio sistema semantico, da cui emerga un determinato contenuto politico, che sia fautore e promotore di un preciso e voluto cambiamento sociale, di un "progresso" come accadeva nel Movimento Moderno e nelle altre avanguardie passate, oppure se questa ultima deriva linguistica sia del tutto priva di qualunque sfera semantica, di qualsivoglia sistema di valori di riferimento da esprimere e da ispirare nelle persone che interagiscono con gli spazi proposti, generando semplicemente una rosa di forme spaziali accattivanti ai più, oggetti di pura "cosmesi" per le megalopoli contemporanee.

Alla luce di quanto descritto, la presente ricerca si propone quindi di riconoscere, distinguere e leggere il "movimento" contemporaneo che segue quello decostruttivista, valutandone i caratteri e gli apporti attraverso la prospettiva teorica del pensiero contemporaneo, volto a una complessità in grado di sostenere la ricomposizione di soggetto e oggetto.

La volontà di operare tale lettura critica trova le sue ragioni proprio nella forza e nella velocità con cui soprattutto nell'ultimo decennio questo "movimento" va traducendosi in un linguaggio architettonico, per certi versi inedito e di grande impatto visivo e quindi commerciale, in tutto il mondo, coinvolgendo insieme l'Occidente europeo, americano, la Cina e i paesi del medioriente, innescando profonde trasformazioni nei tessuti urbani esistenti, e quindi insieme nell'ambiente umano e in quello naturale dell'intero pianeta.

La massiccia diffusione di questo "stile" su scala internazionale, con l'aumentare delle approvazioni ottenute dalla critica (si pensi alle giurie del Pritzker Prize o dello Stirling Prize, ma anche dell'UNESCO in riferimento alla recente nomina di Zaha Hadid come artista per la pace nel 2010) e dalla committenza in tutto il mondo, influenza a macchia d'olio giovani architetti e pratiche professionali avviate, che spinte dalla necessità di restare sulla cresta dell'onda trasformano progressivamente il loro linguaggio d'origine, mirando alla coerenza generale del movimento in esame: ciò naturalmente implica una impellente necessità, di cui questa ricerca vuole farsi carico, anzitutto di comprendere a fondo un fenomeno architettonico che con buona probabilità, vista la velocità attuale di diffusione, in crescita da circa un ventennio, sarà predominante nei prossimi anni.

La nostra lettura prende le mosse dal background culturale e dall'esperienza di Zaha Hadid, considerata la protagonista cruciale della trasformazione del "linguaggio" decostruttivo in quello contemporaneo continuo e complesso, per mettere a fuoco anzitutto l'origine dello "stile" odierno, ritrovandone dal principio punti di forza e di debolezza, per poi spostare l'obiettivo sul lavoro delle giovanissime generazioni che "seguono" e sostengono il movimento, articolandolo e declinandolo in maniera diversa ma sempre in coerenza rispetto ai caratteri principali generativi.

2. Stato attuale della ricerca nel panorama internazionale

Il primo testo di riferimento, che delinea l'orizzonte teorico nel quale si muove l'architettura odierna "post-decostruttivista", è il testo edito su "Architectural Design" da Greg Lynn "Folding in architecture", pubblicato per la prima volta nel 1993.

Il testo, come sarà approfondito in seguito, di fatto traccia un ponte tra le esperienze degli architetti di quegli anni, tra cui Eisenman, Coop Himmelb(l)au - protagonisti a loro volta della mostra al MOMA sull'architettura "decostruttivista" - e lo stesso Lynn, e il pensiero di Gilles Deleuze: la "piega" come strumento di continuità tra gli elementi in gioco, nel campo filosofico come nel campo architettonico, definisce un nuovo dominio linguistico, in cui il progetto non si articola più mediante la ripetizione di elementi separati tra loro ma per mezzo di strutture organiche interdipendenti e interconnesse, che di fatto interagiscono tra loro mutando forma, dimensioni e funzione.

Il passaggio dalla ricerca riguardo la "tipologia" a quella riguardo la "topologia" viene definito come snodo cruciale per la trasformazione dell'architettura contemporanea: continuità, deformazioni, aggiunte senza strappi e senza intersezioni, ma fluidità e curvilinearità diventano termini d'uso comune che nella seconda metà degli anni '90 riempiranno il lessico architettonico.

La pubblicazione, in primo luogo, pone l'accento sul fatto che il cambiamento di registro espressivo avvenuto in quegli anni non era affatto connesso agli strumenti digitali - che all'inizio degli anni '90 non erano ancora diffusi e utilizzati come strumenti morfo-generativi, e basta guardare il plastico fatto a mano per il progetto Rebstock di Eisenman per intenderlo - ma aveva strettamente a che fare con una volontà critica, che spingeva i confini architettonici verso una nuova forma di "complessità" e organicità, nella quale gli elementi del progetto non erano più identici tra loro e ripetuti all'interno di un corpo rigido, ma invece tutti differenziati ma in continuità rispetto alla forma complessiva.

Come vedremo in seguito, nell'introduzione, la complessità a cui guarda Lynn, rimandando al testo di Deleuze, e la conseguente organicità "vitale" dell'architettura mostrata nella pubblicazione, è strettamente connessa al cambiamento "interno" del progetto: nonostante si parli anche di immersione nel contesto, di fusione con ambiente esterno, Lynn pone anzitutto l'accento sulle parti interne al progetto e al tipo di relazione che le lega, più raramente sulla relazione che c'è tra il progetto come parte e il suo ambiente esterno come organismo collettivo (si pensi ai progetti, realizzati e non, di Lynn e alla loro tipica "oggettualità"), cosa che invece fa Hadid a partire dai suoi primissimi progetti degli anni '70, nei quali il progetto fin da subito non è visto come un organismo puntuale, che miri alla forma della vita indifferente a quanto accade all'esterno, ma invece, prima ancora di divenire involucro spaziale a sé, è una parte organicamente connessa al flusso osmotico in entrata e in uscita rispetto all'ambiente circostante.

Riguardo l'esperienza di Zaha Hadid, e in particolare riguardo il passaggio al linguaggio fluido della fine degli anni '90, uno dei testi più recenti e interessanti è *"Digital Hadid, Landscapes in motion"* di Patrik Schumacher, edito da Basel nel 2004.

In questo volume, Schumacher analizza dall'interno della pratica professionale l'evoluzione metodologica della progettazione di Zaha Hadid e del suo entourage, e la sua influenza in campo internazionale, partendo dalla considerazione dell'esistenza di un svolta netta, chiara ed inequivocabile nell'architettura d'avanguardia contemporanea internazionale e procedendo attraverso la lettura di una serie di progetti più o meno recenti.

Schumacher ricostruisce l'itinerario della ricerca hadidiana fin dagli esordi "decostruttivisti", ponendo l'accento soprattutto sulla progressiva digitalizzazione del lavoro dell'architetta irachena; digitalizzazione che avvalendosi insieme degli strumenti propri della computer grafica (presi direttamente dal mondo dell'animazione cinematografica più avanzata) e di strumenti nuovi, appositamente progettati a partire dalle richieste di Zaha Hadid alle case produttrici di software come Autodesk - sulla base delle necessità dei progetti più recenti, a partire dal MAXXI - entrerà con un ritmo impressionante a far parte di ogni progetto di architettura (e non solo) dei giorni nostri.

Secondo Schumacher, questo nuovo linguaggio in rapidissima diffusione si avvale innanzitutto di una complessa e dinamica curvilinearità in grado di organizzare e articolare progetti di complessità spaziale sempre maggiore, pur mantenendo una certa coerenza linguistica e "strutturale", e si pone come una novità

rispetto alla metodologia progettuale classica e moderna: addirittura, è l'ipotesi del tedesco, come nuovo paradigma per l'architettura internazionale.

Questo nuovo linguaggio (o stile) architettonico sembra essere basato sull'adozione di una nuova generazione di strumenti per la modellazione 3D, tanto che moltissimi critici tendono a connettere tale nuovo paradigma direttamente con la rivoluzione informatica degli ultimi 20 anni che ha influenzato ogni campo della vita umana, a partire naturalmente da quello della progettazione.

Secondo Schumacher, lo strumento non è mai neutrale ed esterno rispetto al risultato ottenuto, ma anzi costituisce e limita le problematiche affrontate dal progetto e stabilisce proprio l'universo delle possibilità per l'effettiva speculazione teorico/pratica. Il pensiero che sta dietro alla progettazione è ineluttabilmente legato allo strumento di rappresentazione e il suo raggio, il suo orizzonte, può espandersi anche attraverso l'espansione offerta dai nuovi strumenti di progettazione digitale.

Inoltre, il filosofo e architetto tedesco mette in guardia dall'errore di una semplice riduzione di questo nuovo linguaggio architettonico alla disponibilità di questi nuovi strumenti digitali nel mondo dell'architettura: mentre è senz'altro vero che l'arrivo di questi strumenti (Maya e 3DS Max in primis) ha avuto un impatto immenso sul processo attuale di progettazione, l'adozione di questi strumenti fu largamente preannunciata da moltissimi progressi metodologici che precedettero l'arrivo di questi nuovi strumenti.

Il libro quindi si propone innanzitutto di scoprire e attraversare l'essenza "non-digitale" della ricerca hadidiana, soprattutto nell'ambito della ricerca pittorica (svolta nel periodo in cui il computer era del tutto assente), fino ad arrivare all'attuale cosiddetta "architettura digitale", affrontando in seconda battuta lo sviluppo di tale ricerca a partire dal 1990, anno in cui Hadid passò appunto "al digitale".

Infine Schumacher pubblica tra il 2011 e il 2012 i due volumi "The Autopoiesis of architecture", in cui ricostruisce da una prospettiva positivista l'evoluzione dell'architettura fino all'attualità, rintracciando nel movimento che lui stesso definisce "Parametricismo" - dal nome degli stessi strumenti digitali usati nella modellazione 3d di ultima generazione, ndr - lo stile proprio di una nuova avanguardia internazionale.

3. Introduzione: la necessità di un'architettura oltre il paradigma cartesiano

La questione occidentale

Nell'ambito architettonico, come in quello più vasto che coinvolge l'intero fronte culturale europeo e occidentale, ha senso parlare di decostruzione - e quindi di architettura decostruzionista e poi post-decostruzionista - soltanto dopo aver messo a fuoco la presenza di un vero e proprio "paradigma" culturale (per dirla con Kuhn, facendo riferimento al testo "La struttura delle rivoluzioni scientifiche" ed estendendo, sia pure con prudenza, il concetto di paradigma all'intero fronte "culturale", oltre che prettamente scientifico) precedente e consolidato, riferito all'intero ambito culturale per così dire "occidentale".

Prima di arrivare ai filosofi decostruttivisti francesi e ai pensatori odierni, molti altri intellettuali hanno tratteggiato - da numerosi e differenti punti di vista - questo paradigma culturale, ciascuno rintracciandone alcune caratteristiche e soprattutto evidenziandone taluni punti d'inizio.

Giulio Carlo Argan è senza alcun dubbio tra i primi intellettuali in Italia a rintracciare il problema del *paradigma culturale* soprattutto per quanto concerne l'ambito artistico e architettonico, e a metterlo in evidenza innanzitutto riguardo la discussa e spinosa relazione tra il modernismo/razionalismo europeo di Le Corbusier, Gropius e Mies e l'architettura organica americana di Frank Lloyd Wright; relazione che appunto, privata di un discorso "a monte", non può essere né affrontata né tantomeno chiarita in maniera corretta ed esauriente. Probabilmente, il più interessante contributo in tal senso è rintracciabile nell'articolo che il critico pubblicò sulla rivista "Metron" (edizioni Sandron, n.18), nel 1947, allorché la cultura architettonica italiana si trovava nella condizione di dover in qualche modo "fare i conti" con il retaggio dell'opera del maestro di Taliesin, che lentamente si faceva spazio anche nel bel paese. A questo punto, Argan, perfettamente a conoscenza del pensiero di Husserl, "rappresentato" e tradotto in Italia dal filosofo Enzo Paci, e soprattutto dell'opera dello scultore Henry Moore, si sente in dovere di scrivere una vera e propria "introduzione" all'opera di Wright e in generale all'architettura organica, lasciando ben intendere fin dal titolo (appunto, "Introduzione a Frank Lloyd Wright") che la volontà è proprio quella di una "prefazione", di un antefatto che getta le basi di una possibile critica consapevole e avveduta, che non cada nell'errore della contrapposizione - o peggio della competizione - tra i due fronti architettonici, quello "razionalista" e quello "organico".

Nelle parole di questo articolo è possibile ritrovare in pieno la definizione di un "paradigma" culturale occidentale, perfettamente ammorsato con la lettura critica del Razionalismo europeo:

Si è chiamata razionale l'architettura europea che ha fatto propria l'esperienza figurativa del Cubismo: per indicarne soltanto i vertici, l'architettura di Le Corbusier e di Gropius. Indubbiamente anche il razionalismo architettonico ostenta un atteggiamento nettamente antitradizionalistico: nel senso che nella forma geometrica cerca un valore assoluto, al di sopra della storia. Ma per arrivare alla realtà essenziale bisogna passare attraverso la scomposizione del dato dell'esperienza, ridurre la natura dal coacervo confuso delle apparenze alle sue leggi proporzionali e matematiche. Dunque non si vuole eliminare il naturalistico delle apparenze, ma riformarlo secondo le regole fondamentali della ragione; non confutare una concezione del mondo, ma correggerne gli errori; non riproporre da capo il problema della coscienza e della vita ma rettificarne le storture. La stessa confutazione della storia è quanto mai discutibile, perché in ogni grande artista del passato si finisce prima o poi per scoprire un razionalista o un cubista. E' chiaro infatti che una revisione o una rettifica dell'esperienza non può aver luogo se non sia data e accettata l'esperienza. Tanto Le Corbusier che, e sia pure con maggiore tormento interiore, Gropius accettano, per esempio, il dato che la civiltà moderna sia una civiltà meccanica; e si limitano a vedere in essa la reazione all'intimismo romantico, al sensibilissimo impressionista. Quando Le Corbusier pone la razionalità della sua forma nella perfetta aderenza a una necessità pratica non fa dell'empirismo perché questa praticità si sistematizza nella forma, ma ipostatizza il dato dell'esperienza, assume come base una condizione presente della società e l'ultimo orizzonte delle sue aspirazioni riformistiche è di trasformare quel transeunte momento della storia in un sistema di validità universale ed eterna. Cercherà di eliminare sistematicamente tutte le interne

contraddizioni di quello stato di fatto, senza chiedersi se esse non abbiano una profonda giustificazione, non esprimano un disagio, uno stato di insoddisfazione che si tradurrà necessariamente, perché la storia non è altro che questo divenire, in uno sforzo progressivo, di superamento. Anche il pensiero urbanistico di Le Corbusier è chiuso in questo limite; non è il pensiero di una società che si sviluppa, ma di una società che si normalizza; non il pensiero di un'etica, ma di una igiene sociale. Perciò Le Corbusier è l'esponente tipico di una borghesia che avverte il pericolo imminente e butta fuori bordo tutto il suo carico di privilegi pur di salvare, con se stessa, i "supremi valori" della civiltà; e piace immaginarlo, anche per il suo rigorismo normativo e per lo zelo e l'indiscutibile abilità tattica della sua polemica, l'Ignazio di Loyola della controriforma borghese europea. Possiamo dunque considerare il cosiddetto "razionalismo" architettonico come una serrata analisi o critica della tradizione, diretta a rintracciarne i fondamenti più autentici e originali, a restaurarne i valori essenziali: perciò si riconduce, sia pure contro il classicismo accademico, a un classicismo ideale e contro un naturalismo consuetudinario al fondamento stesso dell'idea di natura.

Quando la cultura europea vuole oltrepassare il limite razionalistico del Cubismo scientifico e dell'architettura che gli è connessa non ha più che una strada: capovolgere il problema, opporre al valore della coscienza il valore dell'inconscio. E' la strada chiusa del Surrealismo.

Wright non conosce abbastanza la storia dell'arte per poter dare un preciso obiettivo storico alla sua irritata avversione per l'arte classica e in genere per la grande tradizione figurativa occidentale; ma è abbastanza acuto per individuare la causa dell'avversione nel principio d'autorità, sul quale quella tradizione si fonda. Ma di fronte all'argomento-base della polemica antitradizionalistica europea rimane dubbioso: anche la civiltà meccanica ha i suoi miti e il suo principio d'autorità.

Ecco venire alla luce sotto una luce nitidissima la questione occidentale della "grecoità", profondamente legata a Le Corbusier e in generale all'intero Movimento Moderno europeo: il punto sul quale soffermarci è proprio quello che Argan - il quale nella stessa introduzione esalterà la posizione e la ricerca "centrifuga" wrightiana - mette a fuoco riguardo la restaurazione e quindi la rappresentazione dei valori essenziali di una società occidentale *classica*.

A questo punto si può comprendere quanto vicina sia la società tratteggiata da Argan a quella contemporanea così come sarà definita nella critica alla società *edipica* della ricerca filosofica francese decostruttivista di Gilles Deleuze e Felix Guattari, dal momento in cui il problema posto da Argan della società che *non si sviluppa* ma che al contrario *si normalizza*, attraverso una operazione di *igiene sociale* sembra essere del tutto in continuità con il discorso dei filosofi francesi, che attribuiscono a Edipo, l'uomo moderno, contemporaneo e attuale, l'aver cessato di produrre l'*inedito umano*, l'aver zittito la propria *creatività desiderante* ed essersi fermato alla ripetizione e alla rappresentazione (quella di cui parla Argan a proposito del classicismo ideale e soprattutto del *principio d'autorità*, a cui pure fa riferimento) di ciò che apparteneva all'autorità dispotica paterna, di Laio appunto, e alla territorialità materna, di Giocasta, per dirla con le parole dei filosofi francesi. La caduta degli arroccamenti reazionari del dopoguerra precederà la diffusione incontrollata e incontrollabile del capitalismo in ogni dove, e l'uomo "post-moderno" sarà maledetto dalla solitudine (di cui scriverà Zygmunt Bauman nel famoso testo "Modernità Liquida"), dall'assenza di fede, dal nulla che pende come una spada di Damocle e da uno schiacciante, vincente senso di colpa verso la propria vita; sarà il campo d'azione di un uomo che dimentica definitivamente se stesso, il cui unico scopo di vita diviene l'egemonia sull'altro per la puerile affermazione di un sé individualista privo di reale desiderio e creatività, che gira su se stesso come un cane che si morde la coda. Scrivono Deleuze e Guattari:

Insomma, arriva Edipo: esso nasce nel sistema capitalistico dell'applicazione delle immagini sociali di primo grado alle immagini familiari private di secondo grado. E' l'insieme di arrivo che corrisponde ad un insieme di partenza socialmente determinato. E' la nostra formazione coloniale intima che corrisponde alla forma di sovranità sociale. Siamo tutti piccole colonie, ed è Edipo a colonizzarci. Quando la famiglia cessa di essere un'unità di produzione e di riproduzione, quando la congiunzione trova in essa il senso di una semplice unità di consumo, quel che consumiamo in realtà è del papà-mamma. Nell'insieme di partenza c'è il principale, il capo, il parroco, il poliziotto, l'esattore, il soldato, il lavoratore, tutte le macchine e territorialità, tutte le immagini sociali della nostra società; ma nell'insieme d'arrivo, al limite, non c'è più che papà, mamma ed io, il segno dispotico raccolto da papà, la territorialità residua assunta dalla mamma, e l'io diviso, tagliato, castrato. (...) Tutto è preformato, predisposto in anticipo. Il campo sociale ove ciascuno agisce e

patisce come agente collettivo d'enunciazione, agente di produzione e di antiproduzione, si piega su Edipo, ove ciascuno ora si trova preso nel suo angolo, tagliato secondo la linea che lo divide in soggetto di enunciato è la persona sociale e il soggetto d'enunciazione la persona privata. (...) Ecco l'avvento della macchina edipico-narcisistica, molto più subdolo del regno sotterraneo dei feticci della terra, o del regno celeste degli idoli del despota (...) Ciascuno come piccolo microcosmo triangolato, l'io narcisistico si confonde con il soggetto edipico.¹

E a proposito della questione di ripetizione e rappresentazione, i decostruttivisti affondano:

Noi rimproveriamo dunque alla psicanalisi (e cioè alla società edipica della psicanalisi freudiana) di aver schiacciato quest'ordine della produzione, di averlo ripiegato sulla rappresentazione. Lungi dall'essere l'audacia della psicanalisi, l'idea della rappresentazione inconscia segna sin dall'inizio il suo fallimento o la sua rinuncia: un inconscio che non produce più, ma si accontenta di credere... L'inconscio crede ad Edipo, crede alla castrazione, alla legge... Lo psicanalista è senz'altro il primo a dire che la credenza, rigorosamente parlando, non è un atto dell'inconscio; è sempre il preconcio a credere. Non bisogna dire invece che è lo psicanalista a credere, lo psicanalista in noi? (...) Ma inversamente, che cosa ha ridotto l'inconscio a questo stato di rappresentazione, se non innanzitutto un sistema di credenze messo al posto delle produzioni? In verità la produzione viene alienata in credenze supposte autonome, nello stesso tempo in cui la produzione desiderante viene derivata in rappresentazioni supposte inconse. Ed è la stessa istanza, abbiamo visto, ad operare questa duplice operazione, snaturando, sfigurando, conducendo in un vicolo cieco la produzione desiderante sociale.²

La natura dell'Edipo e quindi del suo mondo imperiale e coloniale, la società degli anni '70 nel suo avviarsi al capitalismo globale contro cui apertamente si battono i filosofi francesi, può essere a sua volta connessa a un'altra grande critica della contemporaneità, che mira direttamente all'individuazione delle origini del problema della civiltà contemporanea occidentale: si tratta della critica mossa da Husserl alle scienze contemporanee nel libro del 1936 "La crisi delle scienze europee", scritto proprio negli anni in cui Hitler saliva al potere e il mondo "moderno" europeo volgeva al suo termine naturale, per aprire in seguito la strada all'*Edipo* deleuze-guattariano. Il filosofo ebreo-tedesco colpì direttamente i fondamenti della cultura europea di inizio '900, muovendo una critica che di fatto precede "sulla stessa via" quella mossa dalla speculazione francese decostruzionista come dalla lettura di Argan. La domanda husserliana spinge la riflessione al nocciolo della questione:

(...) il mondo e l'esistenza umana possono avere un senso se le scienze ammettono come valido e come vero soltanto ciò che è obiettivamente constatabile, se la storia non ha altro da insegnare se non che tutte le forme del mondo spirituale, tutti i legami di vita, gli ideali, le norme che volta per volta hanno fornito una direzione agli uomini, si formano e poi si dissolvono come onde fuggenti, che così è sempre stato e sempre sarà, che la ragione è destinata a trasformarsi sempre di nuovo in non-senso, gli atti provvidi in flagelli? Possiamo accontentarci di ciò, possiamo vivere in questo mondo in cui il divenire storico non è altro che una catena incessante di slanci illusori e di amare delusioni?

Si tratta di una domanda retorica, che mette perfettamente in luce la natura e la problematica della cultura occidentale, di questo "paradigma" culturale occidentale. In seguito Husserl analizza nel profondo questo tema, per ritrovarne le radici, l'inizio che ha condotto a questa scissione tra scienze e senso della vita, rintracciandone infine in Cartesio e nella nascita della scienza moderna il nodo cruciale:

(...) Stupito di fronte a quest'ego scoperto nell'epochè, Cartesio si chiede di quale io si tratti, se sia per esempio l'io dell'uomo, dell'uomo sensibilmente intuitivo della vita comune. Poi esclude il corpo proprio – in quanto come il mondo sensibile in generale, soggiace all'epochè -; e l'io viene così a determinarsi come *mens sive animus sive intellectus*.

¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Edipo*, Einaudi 2000, p.302-303

² G. Deleuze e F. Guattari, *op. cit.*, p. 337

Secondo Husserl, Cartesio, mentre compie il poderoso sforzo di cercare un fondamento certo su cui basare la scienza e la metafisica finisce poi per trovarlo in un io disincarnato dal mondo, pura soggettività, puro pensiero, che non può che considerare il mondo, innanzitutto la natura, come altro da sé, e dunque come pura oggettività, mera terra di conquista e, dall'altra parte, specularmente, in un mondo caratterizzato dalla sua misurabilità, prevedibilità, oggettività: è a partire da questa scelta cartesiana che, secondo Husserl, si va definendo il mondo moderno e post-moderno, che a partire dalla scissione soggetto-oggetto scivola verso un oscuro destino definito da solitudine individuale, incapacità di condivisione e compassione, fino ad arrivare alla inevitabile, conseguente catastrofe ecologica.

Zygmunt Bauman meglio di chiunque altro mette a fuoco i termini della questione umana e quindi sociale del paradigma occidentale: il filosofo e sociologo polacco si ricollega senza soluzioni di continuità alla lettura francese dell'Edipo - nella quale già i francesi avevano indicato il problema dell'atomizzazione individualistica connessa al capitalismo come inevitabile corollario³ - e descrive gli esiti della "triangolazione" degli individui *edipici* della modernità, che danno vita a una società - "non società" priva di alcuna coesione interna, composta da atomi distanti e in conflitto perpetuo. Bauman arriva a individuare nella caratteristica della fluidità o liquidità la natura essenziale della "modernità", composta da frammenti non aggregati tra loro come gli ego scissi di cui parlano Deleuze e Guattari (che a loro volta rimandano alla lettura husserliana), sottolineando, nel libro "Modernità liquida", il fatto che assistiamo a una caduta definitiva del senso comunitario inteso come capacità di mediare, di comporre insieme i soggetti tra loro attraverso comunità di intenti e interessi intra-individuali.

(...) esiste un ampio e crescente divario tra la condizione degli individui "de iure" e la loro possibilità di diventare individui "de facto", vale a dire di diventare padroni del proprio destino e compiere le scelte realmente desiderate. (...) Si può supporre che il divario in questione si sia creato e ampliato proprio a causa dello svuotamento dello spazio pubblico, e in particolare dell'"agorà", quel luogo intermedio, pubblico/privato, dove la politica della vita incontra la Politica con la P maiuscola, in cui i problemi privati vengono tradotti nella lingua dei temi pubblici e in cui vengono ricercate, negoziate e concordate soluzioni pubbliche a problemi privati.

(...) Il "pubblico" viene colonizzato dal "privato"; il "pubblico interesse" è ridotto a mera curiosità per la vita privata dei personaggi pubblici, e l'arte della vita pubblica è confinata alla pubblica esibizione di affari privati e alle pubbliche confessioni di sentimenti privati (quanto più intimi, tanto meglio). Le "pubbliche questioni" che si oppongono a tale ridimensionamento diventano pressoché incomprensibili. Le prospettive per gli attori individualizzati di essere "riaccasati" nel corpo repubblicano della cittadinanza sono quanto mai incerte. Ciò che li spinge ad avventurarsi sul proscenio pubblico non è tanto la ricerca di cause comuni e di modi di negoziare il significato del bene comune e i principi della vita in comune, quanto la disperata necessità di "interrelarsi". Il condividere intimità, come Richard Sennett osserva, tende a restare il metodo preferito, forse l'unico rimasto, di "costruzione della comunità". Tale tecnica di costruzione non può che dar vita a "comunità" fragili ed effimere quanto possono esserlo delle emozioni frammentarie ed erratiche, comunità fatte di preoccupazioni comuni, di ansie comuni o di odi comuni, ma sempre e comunque comunità "gruccia", una temporanea aggregazione intorno a un puntello su cui molti individui solitari appendono le loro solitarie paure individuali.⁴

³ "(...) il regno delle immagini e l'ipnosi, il torpore che esse propagano, l'odio contro la vita, contro tutto ciò che è libero, che passa e che scorre; l'effusione universale dell'istinto di morte; la depressione, la colpevolezza utilizzate come mezzi di contagio, il bacio del vampiro: non ti vergogni di essere felice, prendi esempio da me, non ti mollerò prima che tu dica "è colpa mia", o ignobile contagio dei depressivi, la nevrosi come sola malattia, che consiste nel rendere malati gli altri; la struttura permissiva: che io possa incannare, rubare, sgozzare uccidere, ma in nome dell'ordine sociale, e papà e mamma sono fieri di me; la duplice direzione data al risentimento, rivolgimento contro di sé e proiezione contro l'altro: il padre è morto, è colpa mia chi l'ha ucciso? E' colpa tua, è l'ebreo, l'arabo, il cinese, tutte le risorse del razzismo e della segregazione; l'abietto desiderio d'essere amati, il piagnucolio di non esserlo abbastanza, di non essere "capiti" e nello stesso tempo la riduzione della sessualità a "sporco segretuccio", tutta questa psicologia da prete - non c'è uno solo di questi procedimenti che non trovi nell'Edipo la sua terra nutrice e il suo alimento. Non uno solo di questi procedimenti, inoltre, che non serva e non si sviluppi nella psicanalisi: la psicanalisi come nuova incarnazione dell'ideale ascetico. Ancora una volta, non è la psicanalisi a inventare Edipo: essa gli dà solo un'ultima territorialità, il divano, e una ultima legge, l'analista dispotico ed esattore di denaro. Ma la madre come simulacro di territorialità, e il padre come simulacro di legge dispotica, con l'io tagliato, scisso, castrato, sono prodotti del capitalismo in quanto mette in piedi un'operazione che non ha l'equivalente nelle altre formazioni sociali." G. Deleuze e F. Guattari, *ibidem*, p. 307

⁴ Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza 2011, p.29-30

Viene così tratteggiata la questione occidentale nella sua irriducibile complessità e problematicità contemporanea: l'assenza di uno "spazio di mediazione" sufficiente alla comunione/condivisione umana della contemporaneità, nell'architettura odierna fatta di alveari di cemento e corridoi ciechi, è nodo essenziale all'interno di questo fronte culturale, di questo "paradigma".

Ed è qui che sono "immersi", ciascuno con le proprie peculiarità, i protagonisti dell'architettura attuale, quando iniziano la loro personale ricerca formale; ed è solo a questo punto, cioè una volta definito il punto di partenza, l'ambiente culturale preesistente, che si innesta il discorso decostruttivista e poi post-decostruttivista, perché, come ha scritto Argan nella sua introduzione, "quando la cultura europea vuole oltrepassare il limite razionalistico del Cubismo scientifico e dell'architettura che gli è connessa non ha più che una strada: capovolgere il problema, opporre al valore della coscienza il valore dell'inconscio. E' la strada chiusa del Surrealismo."

Di fronte al vicolo cieco del Surrealismo, all'"eccesso di codice" storico/culturale, cioè all'avanzamento di una storicizzazione/antropizzazione totalizzante che avanza annullando ogni natura e naturalità - come scrive oggi Roberto Esposito - la filosofia dei filosofi francesi, che pure affonda le proprie radici nella medesima cultura europea, invocherà la decostruzione dei codici culturali del paradigma occidentale *classico/cartesiano/edipico*, che in ambito architettonico si manifesterà, in maniere diverse e più o meno consapevolmente e volontariamente, nello smembramento e nella iniziale deframmentazione del linguaggio architettonico moderno, come risulterà evidente nelle opere raccolte dalla mostra "Deconstructivist Architecture" del 1988 al MOMA.

Il conflitto sterile tra storicismo e decostruttivismo

*Non esiste un soggetto unico, contrapposto al proprio oggetto.
Il confronto – ed anche lo scontro – che insieme unisce e divide gli uomini verte sulla
relazione insolubile di realtà e pensiero, natura e storia, tecnica e vita.*
Roberto Esposito

Il dibattito filosofico contemporaneo intorno al realismo ha senza dubbio un riverbero diretto nella discussione architettonica, dal momento in cui tocca un nodo cruciale: che cosa vuol dire "reale", "tangibile", "tracciabile" e quindi "realista" nel mondo dell'architettura?

Il tema è scottante, visto che riguarda da vicino quel baratro ideologico tra i fautori di una libera interpretazione, di una creatività innata capace di liberarsi da contenitori e codici, e i fautori di una "obiettività", cioè della presenza indiscutibile di alcuni "fatti", tracciabili per mezzo del loro lascito, e quindi descrivibili per mezzo delle loro orme, le loro tracce oggettive e perciò immuni dall'interpretazione soggettiva.

L'architettura, lo scenario spaziale dove si svolge la vita dell'uomo, è l'espressione più diretta e "concreta" della struttura del suo pensiero, ne è forse l'emanazione materiale, una sorta di concrezione spontanea dello spirito. E in architettura è uso comune parlare di "funzionalità obiettiva" - "la forma segue la funzione" - ma, senza scomodare Alvar Aalto, è risaputo che in realtà questa parola voglia dir poco o niente, e lo stesso, a ben vedere, vale per la questione della tracciabilità e della materialità.

D'altra parte, altrettanto note sono le derive della parola "libertà" pronunciata da architetti più o (soprattutto) meno talentuosi e sensibili, sono conosciuti gli scenari a cui si va incontro lasciando davvero e a chiunque libertà di disegno, di modellazione, di manipolazione; è sufficiente pensare agli stradoni che, usciti dalle città, diventano fiere di orrori giustapposti uno accanto all'altro: ci si può imbattere in una novella "villa savoye", in un tuboloso edificio "stile Rogers", o in un bunker terrazzato che scimmietta Falling Water.

Risulta per questo senz'altro comprensibile la necessità di un qualche punto di riferimento che bilanci il libero arbitrio (il dominio delle parole sui "fatti"), ed è questo il legittimo mordente di Maurizio Ferraris e del suo "Manifesto del Nuovo Realismo"; tale necessità è ancora più comprensibile e sacrosanta se riferita al campo architettonico.

Roberto Esposito infatti, commentando il Manifesto di Ferraris in un articolo pubblicato su "La Repubblica", a tal proposito puntualizza:

Sul presupposto di partenza del Manifesto del nuovo realismo di Maurizio Ferraris – il cui contenuto è già ben noto ai lettori di queste pagine - si può senz'altro convenire. Si tratta della convinzione che

alla fine del ventesimo secolo la filosofia contemporanea abbia ruotato intorno al proprio asse, assumendo una diversa inclinazione. Quella che ha mostrato la corda è l'eredità filosofica della cosiddetta "svolta linguistica" dei primi decenni del Novecento, incentrata intorno al primato trascendentale del linguaggio. Che a tale primato si attribuisse una connotazione analitica come in area anglosassone, ermeneutica in Germania o decostruttiva in Francia, l'idea che sottintendeva tale concezione era il carattere linguistico dell'intera realtà. Da qui una conseguenza di tipo dissolutivo, che investiva non solo il reale, risolto in una serie di narrazioni prive di riscontro oggettivo, ma anche la filosofia stessa, dichiarata dai suoi stessi esponenti finita o quantomeno in perenne crisi. Sfuggendole in linea di principio la presa sull'oggetto, essa non poteva rivolgere la propria attitudine critica che a se stessa in una sorta di perenne auto-confutazione. In queste condizioni, si può dire, essa riusciva ad affermarsi solo negandosi.⁵

E' inevitabile e doveroso connettere l'esperienza architettonica "decostruttiva" europea e americana allo stesso nodo cui Esposito attribuisce la conseguenza dissolutiva che investe innanzitutto la politica ("l'immaginazione al potere"), incapace e forse del tutto disinteressata a occuparsi delle questioni sociali.

Basta guardare allo "scatenamento" avvenuto in architettura con il pretesto della decostruzione e moltiplicarlo alla scala urbana e territoriale per chiedersi con orrore: cosa accadrebbe se le nostre città fossero composte interamente da scatole frantumate, con pilastri e architravi storti?

Probabilmente la follia di un simile panorama non sarebbe più gradevole della monotona e mortificante serialità dei palazzi-cubetto imprigionati nel tracciato ortogonale delle griglie classiche, neoclassiche e moderne delle megalopoli mondiali, e ciò risulterebbe inevitabile proprio a causa del fatto che in realtà, proprio nel voler confutare l'archetipo classico attraverso manipolazioni varie, distorsioni e frammentazioni (l'esempio migliore è senza dubbio il Peter Eisenman degli anni '70/'80), l'architettura cosiddetta decostruttivista - così come la filosofia decostruttivista e in generale "linguistica" resta intrappolata in una perenne confutazione, come scrive Esposito - non esce affatto al di fuori del dominio dell'autorità che sembra voler combattere, restando in pieno nel guado dello scontro soggetto-oggetto, portandolo solo alle estreme e peggiori conseguenze.

Durante un seminario a Napoli, Maurizio Ferraris, nella sua lezione-manifesto del Neo-Realismo in architettura, paragonò esplicitamente la porta divelta di un treno a una serie di progetti dei più vari e diversi architetti mondiali (decostruttivisti e non), in una carrellata di immagini che metteva sullo stesso piano Stirling e Wright, Meyer e Hadid. Ferraris intendeva dire che come la porta era stata divelta perché la sua maniglia (un pezzo di alluminio simmetrico largo quanto la porta stessa, che non lascia capire il verso di apertura della porta) non era funzionale al passaggio, scatenando così la violenza delle persone contro di lei, allo stesso modo gli edifici mostrati - tra questi anche il Guggenheim newyorkese di Wright - avrebbero provocato il medesimo sentimento violento, la stessa disapprovazione e quindi, in breve, la loro distruzione. Ferraris, cioè, affermava il mancato realismo di tali architetture, e il suo c.v.d. era trovato nel fatto che, essendo destinate alla distruzione "democratica", questi edifici non avrebbero potuto lasciare traccia di sé, e ciò accadeva proprio perché le loro forme, secondo il filosofo, sarebbero state inadeguate al loro compito (in particolare, si trattava di musei).

Proseguendo il ragionamento suggerito da Ferraris, dal momento che in fondo nessuna forma "inedita" è all'altezza del compito della riconoscibilità e quindi del "realismo", un architetto che volesse praticare un'architettura realistica, in grado di lasciare tracce e cioè di restare in piedi, dovrebbe semplicemente affidarsi alle forme della storia, alla tipologia classica, perché, ne risulterebbe chiaro, la vera e unica forma possibile per un museo sarebbe il colonnato, per esempio quello del Met newyorkese, e l'asedra, giacché dovrebbe essere risaputo che timpani, triglifi e capitelli scatenano una esaltante voglia di museo e di godimento dell'arte, che da sempre (e quindi, perché no?, per sempre) funziona alla perfezione.

Insomma, con un pizzico d'ironia, il tutto si riassumerebbe con un "cavallo vincente non si cambia", e d'un tratto ci ritroveremmo tutti in un mondo dove le maniglie delle porte, in nome del realismo e della riconoscibilità, sarebbero legittimate ad essere "vignolate", magari in ottone con decorazione floreale come quella delle case dei nonni, dove le porte avrebbero le cornicette in stile neocoloniale, dove i palazzi, finalmente funzionali e quindi amati dalle persone, tornerebbero ad essere Palazzi, con tanto di giacca doppiopetto e cappello, in stile - perché no? - neoclassico anziché moderno.

⁵ Roberto Esposito, da un articolo pubblicato su "La Repubblica" del 15 Marzo 2012

Eppure, mettendo da parte l'ironia, viene naturale chiedersi quale sarebbe il messaggio, la comunicazione o l'ispirazione, a seconda del punto di vista, che sarebbe promulgata se tutto ciò che ci circonda fosse e restasse il medesimo in nome della propria desunta tracciabilità. Scrive ancora Roberto Esposito:

Ma la questione di fondo che la prospettiva di Ferraris apre è per me ancora un'altra. Ed è relativa al superamento della svolta linguistica di cui si diceva. Il realismo, per quanto nuovo, ne è davvero fuori o non è che lo spostamento dall'una all'altra della sue polarità interne? Non riprende, con altri argomenti, la polemica che Carnap aveva, da un punto di vista logico-realistico, rivolto al decostruzionismo di Heidegger? Non resta dentro il perimetro definito dall'avversario che combatte? Detto in altre parole, la rivendicazione dell'autonomia dell'oggetto presuppone necessariamente, come contraltare logico, quella del soggetto che pure intende contestare.⁶

La Vita oltre la bipolarità irrisolta tra soggetto e oggetto

E' evidente allora il parallelismo con l'architettura "decostruttiva" già citata e quella "realista" a cui accenna Ferraris pur senza dichiararlo esplicitamente (lo dichiarano più che esplicitamente i suoi sostenitori "architettionici"): entrambi si pongono all'interno di una oscillazione che di fatto non genera alcuna miglitoria. Il problema è delicato e complesso, e certo non può essere ricondotto alla forma del passato come soluzione ai problemi della contemporaneità, o, ancora peggio, alla mera "funzionalità" come se ne esistesse veramente solo una: qual è la funzione dell'architettura? Che cosa la rende in grado di lasciare tracce storiche e di costituire una realtà nella quale l'essere umano sia felice di passare i suoi pochi, effimeri giorni?

Aalto aveva affermato già diverse decine di anni fa che la funzionalità è accettabile se e solo se viene estesa al dominio psico-somatico, il che comporta un salto infinito da un campo semplicemente ingegneristico e filologico dell'architettura come contenitore di spazi riconoscibile ai più all'interno di un dato contesto socio-culturale, a quello di un'architettura connessa alla vita umana nella sua accezione più naturale e corporea, dove appunto corpo e anima non sono due mondi separati – dicendolo con un Deleuze già post-decostruttivo – alla maniera cartesiana, ma sono invece intessuti insieme, indissolubilmente, come suggerisce lo stesso Esposito, proseguendo:

Io credo si tratti di capire qual è il trascendentale, vale a dire la categoria costitutiva, che, nel pensiero e nella realtà – difficilmente separabili, visto che il pensiero non soltanto nasce sempre dentro una data realtà, ma a sua volta produce realtà – ha sostituito il linguaggio negli ultimi decenni, se non ancora prima. La risposta che una parte significativa della cultura filosofica internazionale ha dato a questa domanda è che si tratta della categoria di vita, nella sua relazione complessa con la politica e la storia.⁷

Una maniglia simmetrica posta al centro della porta dimostra semplicemente che il designer che l'ha pensata non brilla di talento. Invece privare anche solo una maniglia della creatività umana implica una brutalizzazione: un mondo dove non possiamo trovare altro da ciò che ci aspettiamo di trovare, esattamente come l'abbiamo sempre trovato perché quello è l'unico modo possibile, è un mondo che non vale la pena di essere vissuto, perché è un mondo privo di ricchezze, di curiosità, un mondo senza fantasia e senza libertà.

Una maniglia Bauhaus non solo farebbe ben intendere il verso di apertura della porta ma, cosa non da poco, lascerebbe anche i meno sensibili in estasi mistica, fermi lì davanti alla porta a domandarsi i perché più profondi della Ineffabile Bellezza, domandandosi quali siano – visto che esistono di certo – le leggi universali che governano l'armonia dell'Universo.

Dovrebbe essere il primo compito – non secondo all'apertura della porta - anche dello spazio in cui ci muoviamo e respiriamo, suggerirci un progresso umano e civile, spronarci a credere in un mondo migliore dove la Bellezza si traduce in coesistenza armonica, in simbiosi tra diversità e in amore (non semplice rispetto) per l'altro, come parte inseparabile di sé, amore da nutrire in primis per Madre Terra, il cui destino ci accomuna inevitabilmente tutti.

⁶ R. Esposito, *op. cit.*

⁷ R. Esposito, *op. cit.*

Perciò il Guggenheim wrightiano non ha niente a che vedere con la porta divelta dell'esempio di Ferraris: il "conchiglione" newyorkese svolge la sua funzione di museo dell'arte contemporanea infinitamente meglio di uno qualunque dei tantissimi, troppi, bei Palazzi rinascimentali le cui stanze sono state riempite di opere d'arte; tanto è vero che l'organismo urbano di Wright è uno degli edifici più amati dagli stessi newyorkesi e da tutti i visitatori che da sessant'anni lo riempiono ogni giorno, che non soltanto intendono subito e benissimo quale ne sia l'ingresso e la funzione, ma che entrati nell'atrio sono in estasi mistica prima ancora di intraprendere la loro ascesa nella promenade elicoidale.

Perché il Guggenheim, prima ancora di essere un contenitore di opere d'arte, è un amplificatore, una cassa di risonanza per la funzione Regina delle funzioni, per la prima vera funzione dell'architettura del nostro tempo che è quella di suggerire e sostenere l'incontro delle persone, lo scambio tra queste e con l'ambiente intorno, suggerendo la preziosità dell'interazione umana, dell'apertura alla condivisione che diventa continuità tra individui prima separati, all'interno di una comune madre biosfera, che condividiamo tra umani e con animali e vegetali parimenti.

Una volta compreso il ruolo che l'architettura assume in un simile panorama, la domanda che ne segue è: che cosa determina la fuoriuscita dell'architettura dallo scontro soggetto/oggetto, e in seguito l'appartenenza non al terreno della crisi (espressa in maniera sublime forse solo dalle prime architetture lecorbusiane, Partenoni squarciati dall'incertezza prometeica), ma a quello nuovo suggerito da Esposito e dalla parte di cultura internazionale cui il filosofo si riferisce?

Cosa deve intendersi qui per "vita"? Non certo un impulso irrazionale o, tantomeno, una forma mascherata di volontà di potenza, ma esattamente il superamento di quella contrapposizione tra soggetto e oggetto che ha condizionato la filosofia post-kantiana trattenendola al di qua di una certa soglia epistemica. Da questo punto di vista autori come Nietzsche, e tanto più Foucault, indicano una direzione in singolare risonanza con quella linea di pensiero che è stata definita Italian Theory.

Si tratta della rottura delle classiche bipolarità tra soggetto e oggetto, natura e storia, prassi e tecnica. Oggi, sia nel campo della filosofia continentale che in quello della filosofia analitica, i programmi di ricerca più promettenti sono proprio quelli situati nella zona di indistinzione, o di oscillazione, tra poli che un tempo apparivano reciprocamente incompatibili. Mai come in questa stagione quelle che sembrano, e di fatto sono, invariabili della natura umana vengono sussunte e, per così dire, messe al lavoro, storicizzate, modificate, dalla tecnica in una forma difficilmente riducibile al contrasto tra interno ed esterno o soggetto e oggetto.⁸

D'altra parte, la rottura della bipolarità, del continuo fare e disfare, affermare e confutare (viene in mente una provocazione: forse Le Corbusier, nell'interesse della sua opera, fu il primo e unico vero architetto decostruttivista?) e la conseguente continuità tra soggetto e oggetto, che si fondono insieme in un unico drappo "intessuto" proprio in nome di quella interazione permanente e ininterrotta che ne fa parti distinguibili ma mai separabili, è certo anche il grande tema intuito da Deleuze sette anni prima della sua morte, il grande vero lascito del filosofo francese.

L'errore di Cartesio, riscontrabile in diversi campi, è quello di aver creduto che la distinzione reale tra le parti implicasse la loro separabilità: ciò che definisce un fluido assoluto sarebbe allora l'assenza di coerenza o di coesione, vale a dire la separabilità delle diverse parti, che in realtà appartiene solo a una materia astratta e passiva. (...) La piega: il Barocco inventa l'opera o l'operazione infinita. Il problema non è come finire una piega, ma come continuarla, come farle attraversare il soffitto e portarla all'infinito. Il fatto è che la piega non soltanto concerne ogni materia, che diventa così materia d'espressione, secondo scale, velocità e vettori differenti (...), ma determina e fa apparire la Forma, ne fa una forma d'espressione, Gestaltung, elemento genetico o linea infinita d'inflessione, curva a variabile unica. (...) La differenza non è più tra il poligono e il cerchio, ma nella pura variabilità dei lati del poligono; non è più tra il movimento e il riposo, ma nella pura variazione della velocità. La differenza cessa di essere estrinseca e sensibile (essa svanisce in questo senso) per diventare intrinseca, intelligibile o concettuale, in conformità al principio degli indiscernibili. E se andiamo in cerca della formulazione più generale della legge di continuità, possiamo forse trovarla

⁸ R. Esposito, *op. cit.*

nell'idea che non si sa, che non si può sapere "dove finisce il sensibile e dove comincia l'intelligibile": un altro modo di dire che non vi sono due mondi.⁹

Proseguendo il ragionamento in architettura, come lo stesso Deleuze suggerisce in seguito chiamando in causa quella informale dei suoi anni, si tratta di un dissolvimento delle separazioni tradizionali tra gli elementi della composizione architettonica, verso una continuità che implichi non più il dritto o il curvo, cioè l'assemblaggio del poligono col cerchio, il lineare o l'angolo retto, ma uno scorrimento in cui una superficie/guscio continua, attraverso il piegarsi e dispiegarsi - come contrazione e dilatazione -, descrive un'angolazione variabile, che senza più scindersi in pilastri, pareti, pavimenti e finestre non assumerà che in un istante il valore "netto" dello squadro o del piatto, per poi passare subito oltre.

In questa tessitura dei *due mondi* noi riconosciamo lo "zeitgeist" odierno, la meta degli sforzi culturali contemporanei, l'etica del nostro tempo; nella parola "vita" è racchiuso il cuore pulsante del paradigma culturale che l'umanità a fatica cerca di imboccare, e la complessità come l'"intessuto insieme" del pensiero di Edgar Morin ne è l'inevitabile corollario: la vita è una rete che si correla, una rete dove tutto è connesso, tutto è interdipendente, non ci sono parti separate giacché, come spiega l'antropologo francese, presupposto è proprio che l'io, il soggetto, non sia affatto indipendente dall'oggetto così come l'oggetto, nell'indistinzione di Esposito come nella piega di Deleuze, non è mai autonomo rispetto al soggetto.

Un'architettura simile, espressione di questo "paradigma della vita" e della complessità, che noi auspichiamo, di certo non può trovarsi nel fuoco della guerra tra architetti decostruttivi e architetti neoclassici, così come secondo Esposito non è rintracciabile nel confronto "apparente" tra Ferraris e Vattimo: abbiamo messo a fuoco il parallelo tra la parabola del pensiero occidentale/europeo (Esposito si riferisce infatti alla filosofia tra Italia, Francia, Inghilterra e Germania), che pure "contiene" l'ultimo affondo di Ferraris, e quella dell'architettura sia "tendenziosa" sia esplicitamente e dichiaratamente ispirata alla corrente decostruttiva, di cui i protagonisti indiscussi sono Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Coop Himmelblau, Peter Eisenman, Frank Gehry e Bernard Tschumi.

Il parallelo è tanto più forte se si mettono in luce i background dei singoli architetti nominati, tutti legati in un modo o nell'altro alla cultura europea e molti dei quali diventati "decostruttivi" solo dopo essere stati estremamente "realisti" (basti pensare ai "Five"), e risulta quindi chiaro e inevitabile il loro destino così come quello della filosofia occidentale avvinghiata senza vie d'uscita su se stessa, come scrive Esposito.

La ricerca sul concetto di continuità, di "indistinzione" tra soggetto e oggetto, soprattutto riferita all'architettura, evoca direttamente gli esiti raggiunti dal filosofo Enzo Paci, studioso di Husserl in Italia, che relazionò il pensiero fenomenologico all'architettura organica, della quale già il filosofo aveva colto la dimensione relazionale come essenza, come manifestazione concreta del nascente pensiero "complesso".

La "relazionalità" del Paci somiglia moltissimo all'indistinzione/continuità evocata da Deleuze e da Esposito: ciò di cui parla Paci, nello specifico, è l'architettura dell'ultimo Wright¹⁰, che inizia a dimostrare la riuscita in termini pratici e insieme poetici di tale visione, ma potrebbe, aggiungiamo noi, essere anche quella del Le Corbusier di Ronchamp, di Venezia, del padiglione Philips o del Mundaneum, ibrido di Partenone e conchiglia (certo, architetture che oggi non sarebbero comunque attuali, perdendo le caratteristiche odierne di simultaneità, molteplicità, dinamismo, inevitabili segni del nostro millennio); una "relazionalità" come cuore pulsante di spazi modellati dalla storia e dalla vita, per la vita.

Già cinquant'anni Paci fa metteva a fuoco la relazione tra concetto di continuità soggetto / oggetto, l'assenza di una realtà "oggetto" e la questione riferita all'ambito architettonico/spaziale:

⁹ Gilles Deleuze, *La piega Leibniz e il Barocco*, Einaudi 2004, pp. 9, 58, 109

¹⁰ A proposito della quale, connettendola direttamente al pensiero di Husserl, il filosofo italiano scriveva: "Ciò che Husserl trae dalla meditazione sul cartesianesimo non è, come spesso si crede, un astratto Io, ma una monade concreta che vive nel rapporto con altre monadi in una comunità sempre aperta che tende a realizzarsi secondo una finalità: una società organica. E' questo senso della finalità vissuta, che pure deve quotidianamente combattere contro l'idolatria della meccanizzazione geometrica e dell'alienazione industriale, ciò che fa sì che Wright sia, come architetto, un maestro di pensiero e di vita... Di fatto, l'esperienza della natura vivente diviene in Wright "spazio vissuto". Se è relativamente facile capire che il tempo è vita, e non una costruzione dedotta dalle teorie scientifiche del tempo o una falsa concretizzazione degli strumenti di misura; se è facile capire, secondo la prima e vaga indicazione di Bergson, che il tempo non è "il tempo degli orologi", ma il tempo vissuto dall'uomo, meno facile è capire che anche lo spazio è spazio vissuto. Bergson infatti opponeva la staticità e la cristallizzazione dello spazio allo slancio vitale del tempo. Solo la fenomenologia husserliana ci ha insegnato che anche lo spazio è spazio vissuto e sarebbe difficile trovare un esempio della profonda intuizione di Husserl più chiaro, più evidente, più convincente, dell'opera di Wright... Se James e Bergson pensavano che soltanto il tempo è libertà, il filosofo che cerca di rivivere l'esperienza di fondo dell'opera wrightiana si accorge che per Wright anche lo spazio diventa libertà. Attraverso questa nuova concreta scoperta dello spazio vivente si raggiunge il senso di un rinnovamento della vita umana, collegato alla rivoluzione di un modo di "sentire spazialmente"."

(...) la nuova filosofia nasce combattendo il concetto di sostanza, di una realtà chiusa che val in sé e per sé senza bisogno di relazioni (*substantia est quod in se est, et per se concipitur*). La nuova architettura nasce dalla lotta contro l'edificio chiuso, contro la casa imprigionata dal suo involucro, contro la costruzione separata dalla terra, dalla natura, dal processo della natura, contro la distinzione tra educazione e lavoro, tra individuo e società, contro la scissione tra mestiere e arte, contro, infine, l'assolutizzazione del particolare, che si deve aprire ad una relazione in movimento: l'urbanistica può apparire in tal modo come l'ideale finale, sintesi di progetto e di esecuzione. (...) In realtà un dato atomico assoluto non esiste: ogni elemento è già una relazione. Filosoficamente ciò significa che in ogni particolare è presente la relazione universale che lo costituisce e l'apertura a nuove relazioni. In sede urbanistica significa che il nucleo di edifici o la città non sono la semplice somma esterna degli edifici ma che ogni edificio ha già in sé la possibilità di unirsi agli altri perché ha già in sé, nella forma della sua costruzione, la esigenza potenziale di partecipare ad una relazione più vasta. E vuol dire, ancora, la non ripetizione di edifici uguali perché la loro armonia nella città non sia una giustapposizione meccanica ma una relazione organica delle parti in una totalità. (...) Le forme flessibili, variabili, aperte, si costituiscono per permanere, ma per permanere devono essere, appunto, flessibili, com'è flessibile la vita organica. Come la vita così lo stile non si fissa mai. (...) Come sono vita della natura così le forme sono vita della costruzione e dell'arte: non si vuole più, qui, una forma matematicamente rigorosa. Il pericolo è di astrarre, di fissare l'astrazione stilistica come una realtà: l'equilibrio tra processo formativo umano e processo formativo naturale è il senso stesso della civiltà.¹¹

Le citate posizioni di Argan, Husserl, Bauman, Deleuze, Guattari, Esposito e Paci si combinano organicamente e compongono un discorso sfaccettato eppure unitario, che porta dentro di sé una molteplicità di elementi e di prospettive convergenti in un racconto coerente, generando una "visione alveare" della contemporaneità occidentale: la separazione cartesiana, la frammentazione degli individui/edipi, la liquidità del mondo moderno, così come la a-relazionalità e il conflitto tra le oscillazioni bipolari del paradigma culturale occidentale fanno tutte parte di un quadro d'insieme in cui ciascun elemento è parte degli altri, ne è diversa angolazione, fino ad arrivare alla concretezza della imminente catastrofe ambientale, che coinvolge tutta l'umanità prim'ancora che il suo habitat, e che è l'estremo corollario di un medesimo discorso, la conseguenza più atroce della scissione cartesiana e del suo perpetuo avvilupparsi.

E' l'antropologo francese Edgar Morin, padre dell'attuale visione "complessa", a parlarne in maniera più diretta, riannodando tutti i fili della questione:

Così, il grande paradigma della cultura occidentale dal XVII al XX secolo scinde il soggetto e l'oggetto, il primo affidato alla filosofia, il secondo alla scienza: tutto ciò che è spirito e libertà rientra nel campo della filosofia; tutto ciò che è materiale e determinista rientra nel campo della scienza. Questo stesso paradigma comporta la scissione tra il concetto di autonomia e quello di dipendenza: l'autonomia non ha alcuna validità nell'ambito del determinismo scientifico e, nell'ambito filosofico, allontana l'idea di dipendenza. Ora, il pensiero ecologizzato deve necessariamente spezzare questa catena di costrizione e riferirsi a un paradigma complesso in cui l'autonomia del vivente, concepito come essere auto-eco-organizzatore, è inseparabile dalla sua dipendenza. (...) dobbiamo definirci sia attraverso l'inserimento reciproco sia attraverso la nostra distinzione in rapporto alla natura. Viviamo questa condizione paradossale. Oggi siamo arrivati al momento storico in cui il problema ecologico ci impone di prendere contemporaneamente coscienza del nostro rapporto fondamentale con il cosmo e della nostra estraneità. (...) L'uomo deve smettere di agire come un Gengis Khan del sistema solare e considerarsi non come il pastore della vita ma come il copilota della natura. Un doppio pilotaggio è ormai imposto dalla coscienza ecologica: uno profondo, che deriva da tutte le fonti inconscie della vita e dell'uomo, e l'altro, quello della nostra intelligenza cosciente.¹²

Ancora una volta il "doppio pilotaggio" a cui si riferisce Morin - che nello stesso testo descrive capitalismo e comunismo come due facce di una medesima medaglia "conquistatrice" del mondo e della natura, slegando così l'etica del pensiero complesso da una ormai miope e inattuale appartenenza politica - evoca i *due mondi*

¹¹ Enzo Paci, *Relazioni e Significati*, Lampugnani Nigri, 1965, pp. 132, 140 e 141

¹² Edgar Morin, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore 2007, pp. 37 e 41

deleuziani, così come richiama in gioco l'oscillazione dei termini conflittuali cui abbiamo accennato: Morin definisce la necessità imminente che l'uomo sfrutti l'apporto della vita nella sua veste più originale, che porti la vita stessa all'interno dell'habitat umano per mezzo dell'architettura, in una coesistenza simbiotica che travalichi la tradizionale distinzione e separazione, sinonimi di prevaricazione e conquista.

D'altra parte, Esposito, nel testo cruciale "Pensiero vivente", approfondisce e affronta apertamente il problema dell' "eccesso" di codice culturale, di uno strabordare di "storico" e quindi di una "umanizzazione" totalizzante, ultra-"territorializzazione" come letale chiusura asfittica, che nel suo incedere "cartesiano" - attraverso la conflittualità cieca tra "storico" e "non storico", o tra costruzione e decostruzione - va trasformando l'intero dominio naturale in una scia inerte di strutture e "destrutture" sterili, non più capaci di trasmettere la fertilità dell'impulso alla vita, ormai di fatto assoggettata alla "mens sive animus", soggetto "conquistatore" di ogni corpo (ricordando qui le stesse parole di Argan¹³). E' la deriva odierna della cartesianità, vera e propria "desertificazione" che avanza di pari passo alle "conquiste" della tecnica, e che è il retaggio della separazione originaria:

E' vero che, abbandonata a se stessa, al suo eccesso corporeo, alla confusione promiscua dei suoi membri, la *communitas* non dura, non produce storia. Ma il suo assoluto contrario, la compiuta immunizzazione, non determina un rischio minore - se non di esplosione, certo di implosione dell'organismo cui inerisce. E' quanto, mettendo la vita a riparo dall'eccesso di "comune", produce inevitabilmente l'ipertrofia del "proprio". (...) La storia umana si immunizza dagli effetti ingovernabili delle spinte del corpo - istinti, sensi, passioni. Ma la separazione dal corpo - tesa a salvare e potenziare la vita - finisce per allontanare dal suo medesimo contenuto vitale. (...) il "mostro" non sarebbe l'uomo dai connotati bestiali - che la critica ha visto nella *Battaglia* [la Battaglia di Anghiari nel dipinto di Leonardo Da Vinci, murato in Palazzo Vecchio a Firenze, ndr] -, bensì la bestia dai connotati umani. (...) Forse è questa - il rischio, tutt'altro che remoto, non della bestializzazione dell'uomo, ma dell'umanizzazione dell'animale - l'origine nascosta, la verità più inquietante murata sotto la parete di Palazzo Vecchio.¹⁴

Uomo e natura, soggetto e oggetto come storia e vita, sono i numeri primi che il paradigma culturale occidentale ha lasciato come cime recise, ciascuna all'inseguimento perpetuo dell'altra: è compito di un pensiero vivente, di un'arte eticamente attuale¹⁵ e quindi di un'*architettura post-decostruttivista* che sia esterna al conflitto cartesiano ed interna al paradigma della vita, uscire dall'eccesso di *territorializzazione*

¹³ "(...) Una civiltà che si stacchi dalla matrice rigenerante della realtà, e che voglia creare nella città la condizione o l'ambiente di questa sua vita artificiosa, è destinata a morire con essa; forse, aggiunge Wright, a causa di essa. Se l'interesse degli architetti europei, a cominciare da Gropius, per il maestro americano è sempre stato acuto, dopo la guerra si è sentito che l'architettura di Wright rispondeva a una nuova istanza interiore della coscienza europea. Nell'astrattismo realistico di Wright si è avvertita una spinta ideologica, religiosa, la coscienza di un nuovo valore della realtà: quello appunto che mancava allo sforzo razionalistico europeo.

Perciò l'opera dell'artista che ancora dieci anni fa si considerava un grande romantico, il sopravvissuto di una generazione generosa e inattuale, l'ultimo dei pionieri risulta oggi estremamente attuale: proprio perché oggi il problema non è più di rettificare una situazione di disordine o di rendere funzionale e dialettico il rapporto di forza tra le classi sociali, ma una totale revisione, una nuova definizione dei valori della realtà e della coscienza." Giulio Carlo Argan, *Introduzione a Frank Lloyd Wright*, dalla rivista Metron, N°18, Ed. Sandron, Roma, 1947

¹⁴ Roberto Esposito, *Pensiero vivente*, Einaudi 2010, pp. 83, 84, 98

¹⁵ A proposito dell'analisi della questione occidentale e del relativo, conseguente, ruolo dell'arte, scrive Michelangelo Pistoletto nel 1994 come premessa al suo "Progetto arte":

"Il XX Secolo ha segnato la crescita del corso scientifico e tecnologico con una progressione esponenziale.

Sono cambiate le nozioni di spazio e di tempo, siamo entrati in una nuova dimensione spinti dall'immaginazione e dall'ingegno umano.

Contemporaneamente registriamo una curva contraria che ha portato gran parte degli esseri viventi ad uno stato di degrado sociale ed esistenziale aberrante.

Sul nostro pianeta si è creato uno squilibrio "civile" di macroscopiche proporzioni. Un estremo contrasto si è manifestato nel rapporto tra la rapidità dei mezzi di comunicazione che avvicinano gli abitanti della terra e le distanze millenarie che si interpongono tra le etnie, allontanando irrimediabilmente gli individui.

E' una terribile disfunzione di cui non può non rendersi conto l'artista e non chiedersi quale sia il suo ruolo in questo momento, di fronte a questo mondo.

L'argomento è stato per me fondamentale fin dagli anni '50, e da allora ho portato il mio lavoro verso un indirizzo di coscienza individuale e responsabilità interpersonale.

Ora sulla soglia di un nuovo millennio penso all'arte come progetto di avvicinamento e congiunzione di tutto ciò che è reciso e spinto verso distanze contrapposte, e penso che l'arte debba ritrovare la sua compresenza universale." Dal sito internet di Pistoletto, all'indirizzo web http://www.cittadellarte.it/userfiles/file/materiali/pdf/progetto_arte_ita.pdf

antropica, come già suggerivano i decostruttivisti attaccando la radice del capitalismo globale¹⁶ (la "rappresentazione" da loro attaccata anche qui diviene sinonimo di "eccesso di sé", eccesso di territorialità), e fare i conti con questa scissione.

L'obiettivo comune resta ricomporre insieme i frammenti della post-modernità, gli individui/atomi del nostro mondo, mettendoli in relazione, tessendoli insieme, fino alla scissione primigenia tra uomo e terra ed ibridare così l'antropico col naturale, seme vitale in grado di generare una nuova e fertile simbiosi che possa cauterizzare e cicatrizzare prima la dolorosa ferita dell'atomizzazione tra gli uomini e poi, di conseguenza, quella letale della distruzione dell'ecosistema terrestre.

¹⁶ "<<Risalendo ai tempi eroici della vita, voi distruggete i principi stessi dell'eroismo, perché l'eroe non solo non dubita della sua forza, ma non guarda mai indietro. Amleto si prendeva senza alcun dubbio per un eroe e per ogni Amleto-nato la sola via da seguire è quella che Shakespeare gli ha tracciato. Ma si tratterebbe di sapere se siamo tutti degli Amleti-nati. Siete nato Amleto? Non avete piuttosto fatto nascere Amleto in voi? Ma la questione che mi pare più importante è questa: perché tornare al mito?... Questo ciarpame ideologico di cui il mondo s'è servito per costruire il suo edificio culturale sta perdendo il suo valore poetico, il suo carattere mitico, perché attraverso una serie di scritti riguardanti la malattia, e di conseguenza la possibilità di uscirne, il terreno si trova spazzato, nuovi edifici possono essere innalzati (questa idea di nuovi edifici mi è odiosa, ma non è che la coscienza di un processo, non il processo stesso). Per il momento il mio processo, nella fattispecie tutte le righe che scrivo, consiste unicamente nel pulire con energia l'utero, nel fargli subire un raschiamento, in qualche modo. E questo mi conduce all'idea non di un nuovo edificio, di nuove sovrastrutture che significano cultura, dunque menzogna, ma di una nascita perpetua, di una rigenerazione, della vita. (...) Il desiderio è istintivo e sacro, e solo attraverso il desiderio operiamo l'immacolata concezione>>". C'è tutto in queste pagine di Miller: Edipo (o Amleto) condotto sino al punto di autocritica, la denuncia delle forme espressive, mito e tragedia, come credenze o illusioni della coscienza, nient'altro che idee, la necessità di una pulitura dell'inconscio (...) la splendida affermazione di un inconscio orfano e produttore, l'esaltazione del processo come processo schizofrenico di deterritorializzazione che deve produrre una nuova terra (...)." G. Deleuze e F. Guattari, *op. cit.*, p. 339-340

4. L'incognita Zaha Hadid, contraddittoria tessitrice dei due mondi

C'è un'incognita, un elemento di imprevedibilità e di incertezza nella lettura del panorama generalmente ascrivito all'architettura decostruttivista: si tratta di un elemento che sfugge al parallelismo tra filosofia e architettura storicista/decostruttivista dell'introduzione, e questa incognita è senz'altro l'irachena Zaha Hadid. A differenza degli altri architetti decostruttivisti (Hadid non si dichiara mai tale, nonostante esponga le proprie opere nella mostra "Deconstructivist Architecture" del MoMA nel 1988 insieme ai sopraccitati), Zaha Hadid non affonda le proprie radici nella crisi del pensiero occidentale, è ben consapevole (in seguito saranno approfondite le sue dichiarazioni) di essere aliena alla questione dello scontro soggetto/oggetto e quindi all'espressione architettonica della bipolarità tra "realtà" e "interpretazione"; al contrario, la cultura nella quale cresce appartiene a un Iraq in pieno sviluppo economico e culturale - Hadid nasce nel 1950 (l'anno in cui Le Corbusier sorprende il mondo intero con il progetto di Ronchamp, ispirato al guscio di un granchio, di fatto cambiando paradigma culturale di riferimento, ndr) a Baghdad, come approfondiremo in seguito a proposito della biografia e delle "radici" culturali - e lei stessa racconta di aver vissuto una stagione di grandi cambiamenti e speranze di un profondo progresso socio-culturale che investì l'intero paese.

Per questo è necessario tener presente e interpretare la questione geografica, e quindi geo-politica: Hadid, nata nell'orientale Iraq già in qualche maniera "mescolato" all'occidente dalla rivoluzione culturale "liberale" degli anni '50, migrerà poi nella super-occidentale Inghilterra, a Londra, costituendo di fatto lei stessa un link, un "ponte", una "ibridazione vivente" tra l'"est" e l'"ovest" della Terra.

L'"incognita" Hadid risulta tale anche dal punto di vista religioso: come dichiara in una intervista, la religione non costituisce una impronta particolarmente condizionante, e la scuola dove cresce di fatto è multi-etnica, multi-culturale e quindi anch'essa priva di un'identità culturale forte e rigidamente definita.

Le più profonde suggestioni, le connessioni profonde che la legano alla sua terra d'origine sono note: da una parte l'interesse per l'interazione, per la continuità esistente tra gli elementi naturali in perpetuo scambio tra loro - la Valle dell'Eden, dove s'incontrano Tigri ed Eufrate, che Hadid riconosce come la sorgente della sua sensibilità verso la fluidità e il tema dello scambio - dall'altra il tema della tessitura, dell'intreccio forse desunto, come suggerisce Betsky, dalle trame complesse dei tappeti intessuti a contatto con il suolo, dalle donne arabe.

A ben vedere questi due temi sono in realtà uno: si tratta proprio della *complessità*, del *cum-plexus* (intessuto insieme) e cioè dell'unione fisica e insieme spirituale degli elementi naturali che sono di fatto inseparabili, legati insieme: anche da questa prospettiva torna la questione della relazione tra soggetto e oggetto, che in Hadid non si pone mai come bipolarità o dicotomia, ma sempre, fin dalle origini, come *intreccio*.

Sembra che fin dal principio nella visione di Hadid questi termini convivano senza soluzione di continuità, senza essere in conflitto e quindi per questo agli albori della sua ricerca spaziale manca l'interesse per la gerarchia, per il "divide et impera". E' più che probabile che, come argomenteremo in seguito, profondo condizionamento in questo senso "relazionale", di apertura, ha proprio il suo esser donna - Hadid, inoltre, è anche la prima donna a far breccia come protagonista nel mondo dell'architettura e a vincere il prestigioso Pritzker Prize, nel 2004, in primis per la "relazionalità" dei suoi progetti¹⁷ - e infatti i primissimi progetti hadidiani sono rappresentati attraverso dei dipinti che di fatto restituiscono non soltanto l'immagine del

¹⁷ "In a recent commission for a branch of the Guggenheim in Taichung, Taiwan, this architect, whose designs are founded on the idea of change, has proposed her most Einsteinian building yet. In a clear expression of relativity theory, she proposes that entire parts of the structure move—sections of the roof and even floors—so that, as in a station with trains pulling away at different speeds, the visitor loses the sense of which part is stationary, and which, moving. The whole environment becomes relational: the relativity of Hadid's space-form takes on the Einsteinian relativity of space-time in what promises to be one of her most intellectually ambitious projects. Until very recently, Hadid's architecture was viewed as marginal, impracticable and even extreme. But the rolling success of her built projects is cumulatively establishing not only the credibility of the vision but also its incontestable power and public appeal. Hadid never designed down to her clients, and the world now seems to be catching up to a standard that she set.

Rarely has an architect so radically changed and inspired the field. From the first designs, which earned international attention, she became a galvanic figure and a force. But Hadid did not coast. The talent is protean, and the intelligence, trenchant. Like her own designs, built on change, she thrives on selftransformation, and never copies herself. She created a new architectural reality that we did not know before, and succeeds in pushing even that reality to places we can never quite anticipate." Estratto del saggio di Joseph Giovannini del premio Pritzker, dal sito internet all'indirizzo web:

http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/2004_essay.pdf

progetto in fieri ma anche dell'intero contesto urbano e naturale, che non è più lo sfondo di un Palazzo, quanto piuttosto una parte inseparabile del progetto che vi si muove all'interno e che lo scuote di rimando sfruttando cinematismi interni alla struttura spaziale preesistente.

E' questa la caratteristica principale che divide Hadid dagli altri architetti "post-decostruttivisti" e le nuove generazioni, tra cui quella di Greg Lynn: nonostante dal 1993 in avanti - cioè dopo la pubblicazione di "Folding in architecture" - la citazione deleuziana, e quindi la continuità/complessità, inizi a diventare un *must* per tutti i protagonisti dell'architettura internazionale, da Eisenman agli altri architetti scelti da Lynn per il famoso numero di A.D., è Hadid ad anticipare i caratteri genetici dell'intero movimento post-decostruttivista.

A partire dai suoi dipinti/tappeti urbani, l'angloirachena risulta la prima, nel panorama odierno, a pensare l'edificio architettonico come un'entità aperta, e non come un organismo complesso solo al suo interno ma ancora una volta ermetico rispetto all'energia dello spazio esistente, come è palese essere nei progetti lynniani dagli anni '90 ad oggi. E' sufficiente paragonare i volumi aperti, relazionali con la complessità dell'organismo urbano - visto per intero come un unico "intessuto" - del progetto che Hadid elabora nel 1985 per Trafalgar Square, oppure la caserma dei figli del fuoco Vitra, progettata nel 1990, i cui corpi e superfici si librano rincorrendosi nel tentativo di legarsi e legare insieme i frammenti dello spazio esistente, o ancora le pieghe fluide e dinamiche, oltre che continue, dei modelli per le Ville all'Aja composti nel 1991 coi progetti degli stessi anni di Lynn, di Eisenman e degli altri architetti di "Folding in architecture" per comprendere la differenza di fondo che rende Hadid vera anticipatrice, antesignana della complessità architettonica.

Del resto, la ricerca decostruttivista eisenmaniana, coi suoi volumi incrinati e ambigui, va avanti almeno fino al quartier generale Koizumi Sangyo, del 1988, e anche i primi progetti post-decostruttivi dell'architetto americano portano dentro di sé l'impronta "derridiana" (si pensi ai volumi auto-intersecanti dell'Olympic Hotel di Banyoles, del 1989, o ancora agli edifici "crollanti" e a quelli "accartocciati" costruiti a Tokyo e Colombo nel 1990), avendo ben poco a che fare con l'apertura dell'edificio/soggetto al territorio/oggetto.

La ricerca di Lynn degli stessi anni se possibile risulta essere ancor più lontana dagli esiti "post-decostruttivi": i suoi volumi-non-volumi digitali, nonostante una direzione espressiva improntata ad un nuovo biomorfismo, risultano di fatto del tutto introversi, chiusi in se stessi come concentrati in una complessità "matematica"¹⁸ tutta interna, che lascia poco o niente alla relazione con l'esterno, con l'ambiente spaziale che nelle parole di Paci come in quelle di Deleuze¹⁹ si va definendo come un'apertura, una continuità interattiva che lega insieme spazi, architetture, città e territorio - come accade nei dipinti di Hadid, dove infine l'architettura si lega alla geomorfologia (si veda, per esempio, il progetto di Carnuntum del 1993) - generando un'osmosi ininterrotta tra esterno e interno, non più entità separate e contrapposte.

Nella prima ricerca hadidiana, invece, l'intreccio tra realtà e creatività coinvolge insieme l'ispirazione naturale, materica, e quella astratta, concettuale, che rimanda al flusso, alla continuità: le pietre della Valle

¹⁸ Del resto, Greg Lynn afferma apertamente, nella "revised edition" (uscita nel 2004) dell'originale pubblicazione di A.D., che dal suo punto di vista ciò che realmente costituisce l'essenza della "nuova" architettura è il calcolo differenziale, strumento matematico: "For me, it is calculus that was the subject of the issue and it is the discovery and implementation of calculus by architects that continues to drive the field in terms of formal and constructed complexity. The loss of the module in favour of the infinitesimal component and the displacement of the fragmentary collage by the intensive whole are the legacy of the introduction of calculus." Così facendo, Lynn di fatto sposta il fuoco sulla questione tra forma finita e forma "infinita", che costituisce parte integrante del discorso deleuziano, ma che se non viene applicata all'insieme architettura/città/territorio, come suggerisce lo stesso Deleuze nei suoi testi, resta un mero diktat formale riferito all'edificio come nuovo corpo a sé, cioè come nuovo "soggetto".

¹⁹ "Se il Barocco ha inaugurato un'arte totale, o ha instaurato una qualche unità tra le diverse arti, lo ha fatto senz'altro in estensione: ogni arte tende infatti a prolungarsi e perfino a realizzarsi in un'arte differente, nella quale essa sconfina. Si è notato spesso che il Barocco sminuisce la pittura, confinandola alle pale d'altare, ma sarebbe più appropriato dire che la pittura fuoriesce dal suo stesso quadro, per realizzarsi nella scultura di marmo policromo; e che la scultura va ancora oltre, per realizzarsi nell'architettura; e che l'architettura ritrova nella facciata un nuovo quadro, che però si stacca dall'interno ed entra in rapporto coi dintorni, di modo che l'architettura si realizza trasformandosi infine in urbanistica. Unendo le estremità della catena, abbiamo che il pittore diventa un urbanista. Si assiste, cioè, al prodigioso sviluppo di una continuità tra le diverse arti, in larghezza o in estensione: è un gioco a incastro dei riquadri, ciascuno dei quali si vede come debordato da una materia che vi penetra e passa attraverso. Questa unità estensiva delle arti disegna i contorni di un teatro universale, che mette in scena l'aria e la terra, il fuoco e l'acqua. Le sculture vi figurano come personaggi veri e propri, e la città come uno scenario, in cui gli spettatori sono anch'essi immagini dipinte, o sculture. L'arte intera diventa Entità sociale, spazio sociale pubblico, affollato di danzatori barocchi. Forse, solo nell'informale moderno ritroviamo questo piacere di situarsi "tra" due arti, tra pittura e scultura, tra scultura e architettura, per raggiungere un'unità delle diverse arti attraverso la "performance", per catturare infine lo spettatore stesso nella performance (...). Piegare-dispiegare, avviluppare-sviluppare sono le costanti di quest'operazione, al giorno d'oggi come al tempo del Barocco. Questo teatro delle arti è la macchina vivente del "Sistema nuovo", tale quale ce la descrive Leibniz, macchina infinita in cui tutti i pezzi sono macchine <<piegate in maniera differente e più o meno sviluppate>>". G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 202-203

dell'Eden, l'acqua che vi scorre attorno, la forma del delta fluviale e le trame dei tappeti orientali, sono l'ispirazione materica sulla quale agisce direttamente la ricerca di quella continuità *senza cuciture* (che diventerà slogan dell'architetta) ritrovata, "all'opposto", nella ricerca pittorica astratta del Costruttivismo sovietico, in particolare nell'opera di Malevic, che propone una autocreazione dello spazio bidimensionale e tridimensionale a partire dalla congiunzione tra la tela, i colori e la percezione dello spettatore, che viene letteralmente immerso nell'idea spaziale per esserne carezzato e spintonato.

La fusione finale di materiale e spirituale costituisce il motore originale e genuino di una ricerca spaziale affatto inedita, che sarà trampolino dell'architetta irachena portandola nell'arco di un decennio alla conquista del panorama architettonico internazionale, e numerosi progetti costruiti esprimono al meglio l'intreccio tematico hadidiano. Tali progetti, come discuteremo in seguito, affrontano in maniera diversa ma sempre insieme e in maniera smagliante, due nodi cruciali dell'architettura della complessità, comunicandone lo spirito in maniera più che efficace, come avviene, ad esempio, nel Maggie Centre Fife, nell'estensione del museo Odrupgaard, nel MAXXI, nell'hotel Puerta America come in molti altri casi.

Il primo riguarda il "distacco" dell'architettura occidentale tradizionale tra edificio, inteso come ente a sé, e contesto urbano o, soprattutto, naturale: è il primo elemento di disgiunzione, la prima espressione del conflitto soggetto/oggetto espressa fin dalla maniera serena, classica neoclassica e storicista, arrivando a quella della crisi della società occidentale (raggiungendo l'apice lirico con villa Savoye) e della "decostruzione". Hadid risolve questo nodo nei progetti trattati e in altri ancora, ricucendo, proprio come una tessitrice, il legame tra edificio e sito, tra soggetto architettonico e oggetto contestuale, plasmando un ambiente complesso, ricco di correlazioni.

Se il primo aspetto riguarda la relazione tra ambiente ed edificio, il secondo riguarda direttamente la relazione tra edificio e essere umano: anche qui, l'architettura hadidiana non pretende di porsi come "altro", "realistico" o "surreale", austero e didattico o ribelle e provocatore, ed il legame tra il corpo architettonico e quello umano è evidente, diretto, come aveva cominciato ad essere dalle pieghe del Goethaneum fino a quelle wrightiane e saariniane. E' possibile ritrovare nella necessità di interazione, di correlazione, di connessione di questi progetti la stessa necessità della nostra generazione, il bisogno di "fare rete", di vivere nella network (reale e digitale) di chi vive in prima persona il crollo della stabilità garantita, della vita prevista a lungo termine; di chi non ha altra via di salvezza che la collaborazione con gli altri per evitare di affogare nella *vita liquida* che descrive Zygmunt Bauman, come vedremo più nello specifico in seguito.

Senza dubbio la geometria complessa, unita ai materiali plastici, che si lascia alle spalle le figure platoniche da comporre per addizione, sottrazione, intersezione e giustapposizione, è indispensabile per la resa di una continuità che vive nell'interdipendenza delle forme ciascuna seguito e inizio dell'altra, come avviene per gli organismi viventi. Perché la spinta originaria di Hadid verso la complessità negli anni produce una vera e propria bio-antropo-architettura - si veda, a questo proposito, l'interno del cortile del centro per le ricerche di Riyadh, in Arabia Saudita, a metà strada tra un tessuto cellulare e i bazar arabi - che ricorda insieme gli scritti di Esposito, gli stormi di rondini e le efflorescenze subacquee, portando direttamente nella storia quella naturalità come elemento di creatività originaria di cui abbiamo descritto la necessità in precedenza.

Sembrerebbe, a questo punto della lettura, che Hadid abbia tutti i numeri per essere una vera testa di ponte per la cultura architettonica mondiale, per costituire l'avanguardia architettonica del paradigma della vita di cui abbiamo detto.

Eppure, come vedremo, la bipolarità della formazione hadidiana, a cavallo tra Iraq e Londra, dove studia all'Architectural Association allieva di Rem Koolhaas - immergendosi di colpo proprio in quella cultura occidentale post-moderna da cui le sue origini sono lontane, senza mai approfondire nello specifico la questione culturale del paradigma occidentale, ma restando sempre sul piano dell'intuizione e della prassi progettuale - viene a galla e non può non rimbalzare nella sua produzione, producendo ambiguità e contraddittorietà estreme, che non di rado conducono i progetti (soprattutto quelli più recenti) in territori lontani da quello relazionale, sviando la stessa Hadid. A riprova di ciò, basti guardare una buona parte di progetti, soprattutto i più recenti - tra cui, ad esempio, le stazioni di Innsbruck -, per scorgere una vera e propria idiosincrasia, una contraddizione profonda che tradisce il senso relazionale della continuità/complessità, spezzandone l'etica intrinseca per esaltare invece lo strumento, la tecnica digitale e strutturale in grado di realizzare strutture tanto complicate e "bio-mimetiche", che finiscono con lo scimmiettare la natura, realizzandone un feticcio artificiale, freddo e disumano.

4.1 La sensibilità organica nelle radici arabe e il cinismo della scuola di Rem Koolhaas

Zaha Hadid nasce nel 1950 a Baghdad e consegue una prima laurea in matematica presso l'Università Americana di Beirut. Quindi, prima di trasferirsi a Londra, dove frequenterà l'Architectural Association per laurearsi nel 1977, Hadid cresce e riceve la sua primissima educazione in Iraq, di cui lei stessa racconta:

L'Iraq in cui sono nata era un paese liberale e laico, in rapida crescita economica. L'architettura era considerata parte integrante del processo di "nation building". Al tempo, come in altri Paesi in via di sviluppo, si respirava una fede incrollabile nel progresso e una diffusa sensazione di ottimismo. Negli anni Settanta, il periodo in cui sono cresciuta, era forte l'orgoglio di far parte di una nuova nazione, e l'interesse per l'architettura era notevole non solo nel mondo arabo, ma anche in Sudamerica e Asia. Si trattava di un periodo per molti versi simile a quello attuale, in quanto si ponevano rinnovate aspettative nella struttura della città. Quelle idee di cambiamento e liberazione sono state fondamentali per la mia formazione.²⁰

E' evidentemente il ritratto di un paese assai diverso da quello che in seguito è diventato, in cui l'architetta - forse anche e soprattutto grazie alla propria condizione economicamente molto agiata - ha potuto coltivare in estrema libertà la sua personale visione architettonica, come lei stessa dice a proposito di "cambiamento e liberazione", parole chiave anche del socialismo di stampo fabiano e di Harold Laski, che era stato docente del padre di Zaha Hadid presso la London School of Economics.

Mentre Eisenman, pur muovendo i suoi studi a cavallo degli anni '60 e '70, resta in qualche modo strettamente connesso a una didattica "classica", concentrando le sue energie totalmente all'interno del fronte/paradigma culturale occidentale sullo studio dei modernisti fino a Terragni, Zaha Hadid invece inizierà ad occuparsi di architettura proprio all'interno della stagione di rinnovamento culturale e sociale seguita al 1968 in tutto il mondo, che costituirà l'humus nel quale Hadid inizierà i suoi studi architettonici.

La laurea in matematica costituirà a sua volta un tassello di grandissimo interesse per questa formazione, come sottolinea Margherita Guccione:

Il suo lavoro prende forma in un contesto culturale ampio ed eterogeneo dove le radici del mondo arabo si mescolano con le astrazioni degli artisti suprematisti, il rigore del Bauhaus con le suggestioni dell'informale e del pop, l'adesione al modernismo con l'energia legata ai concetti matematici di campo e di flusso.²¹

La matematica come capacità di una visione e di una organizzazione della complessità, unita al clima di grandi speranze di cambiamento, costituì senza dubbio uno speciale trampolino di lancio per Hadid, che da principio guardò all'architettura da un punto di vista diverso, già alieno alla cultura accademica consolidata nella quale ebbe inizio la ricerca e la fortuna di Eisenman; la conoscenza approfondita delle funzioni complesse, come sottolinea Guccione, ebbe da subito una grande influenza sul modo di pensare lo spazio dell'architetta irachena, capacità che unita a una diversa percezione della storia darà luogo a una ricerca architettonica assolutamente "non ortodossa", una ricerca dai caratteri potenzialmente rivoluzionari rispetto al fronte/paradigma culturale propriamente occidentale. A proposito della concezione della storia, la stessa Hadid afferma:

Da araba ho una comprensione della storia molto diversa dall'idea europea o americana. Gli individui rispettavano la storia in modo diverso e cercavano di liberarsi dal suo peso, come nel caso dell'idea di un nuovo stato arabo (democratico, liberale, favorevole all'istruzione), attraverso modalità che chiamavano in causa anche l'architettura. Al tempo i progetti proliferavano.

²⁰ Dal numero monografico di *Abitare* "Being Zaha Hadid", rivista n. 511 04 2011, p.70

²¹ Margherita Guccione, *Zaha Hadid*, Motta, 2007, p. 19

E' indispensabile fin d'ora sottolineare la questione educativa e religiosa: non soltanto Hadid, come lei stessa afferma, è cresciuta in un ambiente che aspirava a diventare democratico, liberale e istruito, ma l'esperienza della religione in particolare è stata vissuta in maniera assolutamente non vincolante e profondamente "laica", come possiamo dedurre dalle sue stesse parole:

Nella scuola gestita da suore che frequentai gli insegnanti di scienza provenivano tutti dall'università. Di conseguenza, il livello del loro insegnamento era decisamente alto. La preside, che era una suora, teneva molto all'istruzione femminile, tanto da poter essere considerata, in quella parte del mondo, come una vera e propria anticipatrice. Eravamo tutte mescolate, musulmane, cristiane ed ebreë, senza sapere a quale religione appartenesse l'una o l'altra. Fino a sei anni non avevo una chiara idea di quale fosse la mia.²²

Ciò chiaramente implica, anche riguardo l'ambito architettonico, una sensibilità quasi del tutto slegata dall'aspetto religioso nel senso più ortodosso e letterale del termine, del tutto sconnesso dall'Islam così come negli ultimi 30 anni questo si è andato definendo.

Le radici arabe sono chiare e rintracciabili fin da subito nell'architetta irachena, a partire dalla declinazione personale dei primi progetti della Hadid, che portano con sé anche se solo superficialmente moltissimo del mondo e della cultura araba, come è rintracciabile nel richiamo "calligrafico" delle primissime linee hadidiane all'arabesco, cosa che la stessa Hadid riconosce in merito alla sua fascinazione riguardo i tappeti persiani, sui quali, per suo stesso dire, è cresciuta. A tal proposito, scrive Aaron Betsky:

Nata in Iraq, il suo linguaggio è memore dei tappeti persiani della gioventù, degli intricati motivi che sfidano la comprensione e sono il frutto dello sforzo congiunto di mani che trasformano la realtà in una superficie sensuale, la semplicità in opulenza. Da notare che, incidentalmente, la tessitura dei tappeti era prerogativa femminile.

Lo spiegamento narrativo dell'opera di Hadid si può paragonare alla pittura su rotolo cinese e giapponese. Nella visione modernista, la formazione del significato non deriva tanto dalla definizione di un particolare ordine delle cose, quanto piuttosto dalla concrezione di attività quotidiane che mutano di continuo la realtà. Si tratta di una modalità operativa ben nota ai pittori su rotolo, che scivolano dentro e fuori le loro opere, si concentrano su piccoli dettagli, mostrano la stessa scena da diverse prospettive, costruiscono paesaggi inanellando elementi isolati. Le linee ripetute del pennello si delineano in una visione che altera il mondo e lo restituisce, trasformato, allo spettatore.

Queste tradizioni erano accessibili anche agli artisti del primo Novecento, la cui arte ci fornisce indicazioni sulle costruzioni pittoriche di Hadid. Nel cubismo, nell'espressionismo e nel suprematismo i frammenti astratti sono assemblati in una struttura narrativa. Questi artisti scomposero il mondo in mille pezzi - il "Nudo che scende le scale" di Duchamp è il progenitore di Zaha Hadid.²³

Betsky mette in chiaro, d'altra parte, la questione cruciale della non-occidentalità, che rende l'angloirachena costitutivamente diversa dalla stragrande maggioranza degli altri protagonisti dell'architettura internazionale: il retroterra culturale di Hadid, la "tradizione" storica di riferimento, è senz'altro "orientale" più che occidentale, nonostante il suo amore per l'architettura "moderna" e nonostante la frequentazione successiva dell'Architectural Association: la questione della circolarità, dello scivolare dentro e fuori, della molteplicità dei punti di vista, dell'"inanellare" elementi isolati, intessendoli e ricucendoli insieme (come vedremo a proposito dei dipinti), sono tutti temi che hanno poco a che vedere con la tradizione occidentale, di cui, come abbiamo trattato, la cifra essenziale è invece il distacco, la separazione a cominciare tra l'io e la realtà.

A proposito della sua presunta "arabità", Hadid spiega:

The effect of "Arabness," as you call it [risata], coincides with certain interests right now in terms of the whole landscape project, which is related to sand dunes and elements like that. There's also interest in Aldus pixelation and geometry, which relates a great deal to Arab identity in terms of algebra, geometry, and mathematics. It's suddenly possible to connect in terms of materials and

²² Da una intervista pubblicata sul numero monografico "Being Zaha Hadid" di *Abitare*, n. 511 04 2011

²³ Aaron Betsky, *Zaha Hadid L'opera completa*, Rizzoli, 2009, p. 7

ideas. So, yes, there is a connection, but not only for me. There's also an interest abroad in these kinds of ideas. And I shouldn't forget the whole idea of the courtyard - I think that could be reinvented again.²⁴

In queste affermazioni iniziano a entrare in gioco i termini naturali a cui abbiamo accennato: insieme al concetto di connessione e cucitura/tessitura, Hadid tira in ballo le figure appartenenti al mondo biologico, come naturale conseguenza di un medesimo dominio, nel quale, proprio perché presupposto di partenza non è la frattura tra umano/storico e naturale/biologico, ha senso mischiare insieme architettura e natura, e quindi ispirarsi alle auto-formazioni terrestri come dune per ibridare, in questo senso, il cortile.

La questione della non-occidentalità di Hadid risulta molto importante riguardo alla sua "pubblica" ascrizione al movimento Decostruttivista, a proposito di cui, in un'intervista del 1992, parlando di sé, delle radici arabe e direttamente della questione del decostruttivismo, lei stessa afferma:

Il background arabo, ne sono sicura, non so dove sia. Ero solita ridere quando loro (Rem Koolhaas e Kenneth Frampton), ne parlavano tanto spesso. Sono babilonese, cinquemila anni di cultura. Da irachena la mia idea della storia è molto diversa da quella di un americano. Noi lo diamo per scontato, è lì. La cultura è proprio attraverso i molti strati di eventi che hanno avuto luogo nel corso dei secoli. Si tratta di riproduzione. La calligrafia della pianta, lo sviluppo del Suprematismo e questa idea di frammentazione per poi dar vita a un nuovo disegno (...) questi spazi molto fluidi che sembrano scorrere come una linea, come una frase. Perché io sono non-europea ho una diversa struttura di pensiero, il mio ordine è diverso. Il Decostruttivismo e le teorie strutturaliste sono basate sulle cosiddette teorie razionaliste. Non appartengo a quella tradizione. Io appartengo a una tradizione più emozionale, intuitiva. Ma intuitivo non è istintivo. Intuitivo è il matrimonio di razionalismo e di esperienza. Solo poi, dopo molti anni, si possono utilizzare logica e intuizione insieme. Devi essere in grado di farlo contemporaneamente.²⁵

Hadid è molto lucida in questa lettura, dimostrando di avere una buona dose di propriocezione: la questione profonda, legata proprio alla sua "arabità", della sua "naturale" - e non indotta dall'inseguimento di un pensiero "altro", come avviene per altri architetti - non appartenenza al paradigma occidentale (Razionalismo, o Strutturalismo, e quindi post-moderno e poi decostruttivo) le è ben chiara, così come le è chiaro l'esser al di fuori di un fenomeno - il Decostruttivismo - che riguarda precisamente il mondo culturale europeo e occidentale, e che in architettura tenta, restando intrappolato nell'oscillazione a cui si riferisce Esposito, di affrontare il problema irrisolto del confronto con l'"autorità" della tradizione storica classica, della radice ellenica.

Simultaneità di pensiero razionale e intuitivo/emotivo rimandano fin da subito al pensiero della complessità contemporanea, portano in sé - in nuce - gli studi che saranno successivi al decostruttivismo.

Così, in generale, le radici arabe, la cosiddetta "arabità" di Zaha Hadid, contengono contemporaneamente la passione per la matematica e per la calligrafia sinuosa e complessa dei tappeti persiani, ma più in generale è proprio il tema dell'intreccio a costituire il fulcro del retroterra culturale più profondo e originale dell'architetta irachena. Si tratta dell'idea di un intreccio come scambio, come connessione biunivoca tra le cose, come relazionalità diretta; e Hadid esprime perfettamente questo concetto riconducendoci direttamente alle sue origini, alle radici della sua struttura culturale, esprimendo una propria, personale e originale idea di spiritualità, che si risolve in una esplicita dichiarazione d'intenti e in un inequivocabile rimando a una precisa sfera semantica, fondamentalmente connessa a una intensa sensibilità per la natura come slancio vitale, come lei stessa descrive in un passo fondamentale per la nostra ricerca:

²⁴ Versione originale: "Arab background, I'm sure, I don't know where it is. I used to laugh when they (Rem Koolhaas e Kenneth Frampton) always used to talk about this. I am Babylonian, five thousand years of culture. As an Iraqi my notion of history is very different to that of an american. We take it for granted, it is there. Culture is really through the many layers of events that have taken place over the centuries. It is a matter of reproduction. The calligraphy of the plan, the development of Suprematism and this whole idea of fragmentation and making a new plan (...) these very fluid spaces which seem to flow like a line, like a sentence. Because I am a non european I have a different system of thinking, my order is different. Deconstructivism and the structuralist theories are based on theories which were so-called rationalist. I don't belong to that tradition. I belong to a tradition more emotional, intuitive. But intuitive is not instinctive. Intuitive is the marriage of rationalism and experience. Then you can operate after many years with logic and intuition together. You have to be able to do this simultaneously." Zaha Hadid, da una conversazione con Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist, pubblicata su "Conversation series 8", Verlag der Buchhandlung Walther König 2007, p. 86

²⁵ Zaha Hadid, in un'intervista con Richard Levene del 1992, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 24-25

Ricordo quando mi hanno portato a vedere il Malwiya, il minareto a spirale della Grande moschea di Samarra, costruita nel IX secolo, ossia mille anni prima degli edifici modernisti che le assomigliano. Facevamo spesso lunghi giri fra le rovine di Samarra, nella Valle dell'Eden, dove il Tigri e l'Eufrate confluiscono. Quando sei lì provi una sensazione di sospensione temporale. Vedi i fiumi e gli alberi sapendo che tutto è così da 10 mila anni. La sospensione temporale ti invade. C'è uno stupefacente scambio fra terra, acqua e natura che si estende fino a incorporare edifici e persone. Penso che forse al centro del mio lavoro ci sia proprio il tentativo di catturare quella dinamica di continuità e scambio in un contesto architettónico urbano a vantaggio delle città contemporanee e di coloro che le abitano.²⁶

Questa dichiarazione costituisce una vera e propria chiave di volta nella lettura dell'opera di Hadid perché è qui che la questione di fondo viene palesata: la relazione con la natura, lo "scambio tra terra, acqua e natura che si estende fino a incorporare edifici e persone" è fondamentale, rappresenta direttamente il punto di vista hadidiano attraverso cui l'architetta guarderà ai suoi maestri e in particolar modo al Suprematismo russo, e solleva diversi e numerosi temi: per il momento vale la pena di sottolinearne uno, cioè lo "scambio" a cui fa riferimento Hadid²⁷ e che dalle sue parole possiamo leggere anche come "flusso", come "connessione", e forse ancor meglio come "interazione" tra gli elementi dell'ambiente naturale fra loro e tra questi e l'ambiente umano, gli edifici e le persone. E' evidente il parallelismo con i risultati concreti del pensiero complesso, con le parole dello stesso Paci, o di Esposito quando descrive l'essenziale connessione tra storia e vita e quindi, a monte, l'inevitabile connessione tra soggetto e oggetto, siffatti interdipendenti e continuamente scambievoli e "tessuti", come nelle parole di Morin.

E' questo il concetto cruciale per la lettura dell'opera di Zaha Hadid: la continuità/complessità naturale, che penetra gradualmente nell'architettura e che diverrà in seguito la poetica centrale non soltanto dell'opera dell'architetta irachena ma di moltissimi altri giovani architetti contemporanei in tutto il mondo.

E proprio a proposito di questa continuità/fluidità, in relazione alla suddetta "arabità" di Hadid, e all'intreccio con il futurismo e le avanguardie anticipato e suggerito da Betsky, Kenneth Frampton scriveva nel 1983:

Everything that Hadid has done to date is a kind of cursive script - from her intimate three dimensional sketchbooks, where carved lines and "cut-outs" incise themselves into pages which then have to be glued together in order to keep their structure, to her zig-zag, neo-Futurist chairs which jump off the floor like Boccioni's fist and are, in their turn, inlaid with "intaglio" much like the collage sculptures of Henri Laurens. Thus, although the ethos of her work derives from Suprematism, it is important to note that it also tends towards inscription; towards a kind of "kulic" calligraphy compounded out of "transrational" elements.

This inscription is so hermetic as to defy decoding; indeed one cannot read it at all unless one oscillates constantly between two- and three-dimensional interpretations, in an effort to arrive at a complex synthesis of the two. In this fourth dimension, so to speak, resides the late-modernity of her work, for the conundrum of today, as Paul Ricoeur has reminded us, is "how to remain modern and return to sources" or, to put it in other terms, how to continue with modern culture without resorting to reactionary parodies of history or being reduced to the linear functionalism of optimized technique.

Aside from the iconic "zaumy" Russians, who are the obvious ultimate point of departure, where else should one look in the legacy of the new for the source of the unexpected sensibility which colors Hadid's work? Clearly, this is not a simplistic repetition of "Malevich's Future Planets". "Homes for Earth Dwellers" (1924) nor does it derive from the schematic modernity of the fifties. It is obvious that these violent, three dimensional arabesques could not be more removed from the hard edged vacuousness of Wallace Harrison at his best. These leaping paraboloids and faceted ground planes

²⁶ Dal numero monografico di *Abitare* "Being Zaha Hadid", rivista n. 511 04 2011, p.70

²⁷ Nella intervista originale in inglese, Hadid afferma: "There is this amazing flow between the land and the water and the wildlife that extends to incorporate the buildings and and the people. I think that perhaps what I am trying to do is capture that kind of seamlessness and flow in an urban architectural context for the contemporary city and its users". La traduzione quindi può avere diverse rese in italiano, tra cui, oltre a quella suggerita nel testo, quest'altra: *C'è un flusso incantevole tra la terra e l'acqua e la vita selvaggia che si estende fino ad avvolgere edifice e persone. Penso che forse ciò che cerco di fare è catturare questo genere di assenza di cuciture (o anche senza soluzioni di continuità, "ininterrottività") e questo flusso nel contesto urbano, per la città contemporanea e i suoi utilizzatori.*

are subtly distanced from the pastel-colored, air-brushed walls and concave surfaces recently re-evoked by OMA in a spirit of vigorous irony; the degree-zero of the sparkling Metropolis, rather than its delirium.

Totally "other", one might say, is the myth of the "bachelor-machine" of Adolfo Bioy Casares' "L'Invention de Morel" or Marcel Duchamp's *Mariée mise à nu* ... or Pierre Chareau's *Maison de Verre*. This machine eroticism sits ill with the romantic mind, but it was nonetheless present in Koolhaas' brilliant graduating at Architectural Association: his turkish bath-cum-pleasure palace projected for Leicester Square. This evocation of hedonistic "world within world", this immortal other place has always been implicit in Hadid's work and it is this which emerges as the underlying poetic theme in her recent winning design for the Hong Kong Peak competition; the erotic implication, for instance, of being suspended in a vast, luxurious, starlit void at night high above the distant panorama of the city and the sea. (...)

The strength of Hadid's work resides in its energetic spatial fluidity; in the fact that the space she creates stretches constantly towards the infinite, racing for the sun, as it were, in a shameless celebration of the potential triumph of modern man; an unfashionable optimism which makes one think of the early Niemeyer or of the flagrant audacity of Constant Nieuwenhuys' "New Babylon". This exuberant explosion of space and form, faceted and tinted like an illuminated manuscript, links her work to a very restricted waveband in modern architecture culture; to the projects of OMA and above all - the final aesthetic judgment of the last - to the anamorphic projections of Daniel Libeskind, where a similar harmonious cacophony is patently adduced. But the prime inflected difference between the two surely resides in this; namely that where Libeskind's work is ultimately a metaphysical speculation on the impossibility of architecture Hadid's work, however calligraphically expressed, succeeds in suggesting, in even demanding as a right, the scintillating paradise of the world. For her, the modern project is not only incomplete; it has hardly even begun.²⁸

Frampton, oltre a sottolineare la questione del legame di Zaha Hadid con il mondo arabo, con la calligrafia "trans-razionale" e con il futurismo, coglie così due questioni di grande importanza, anticipando la lettura approfondita che se ne farà nei paragrafi successivi: la prima riguarda la fluidità dello spazio, la seconda l'"ottimismo" hadidiano.

In merito alla prima questione, è di gran rilievo che già nel 1983 (data dello scritto) Frampton sia in grado di leggere la fluidità all'interno dell'opera di Zaha Hadid, che si attesta ancora su campi di frammenti che, seppure magnetizzati e tenuti insieme da linea forza, restano schegge di fatto separate. Il critico americano però coglie proprio la questione delle linee forza come alla base del lavoro di Hadid, anticipandone gli esiti successivi, forse ricollegando automaticamente il progetto del Peak alle opere costruttiviste, e in particolare al grattacielo orizzontale di El Lissitzky.

Riguardo la seconda questione - che ci porta direttamente al paragrafo successivo e poi alla contraddizione hadidiana che tratteremo in seguito - e cioè l'"ottimismo spudorato e fuori moda della celebrazione del trionfo dell'uomo moderno", questa, alla luce delle dichiarazioni di Hadid e degli esiti odierni della sua ricerca architettonica, ci pare ancora più rilevante: sarebbe una valutazione coerente e lineare - che di fatto incasterebbe definitivamente l'architetta nel dominio positivista/scientista, e quindi nella bipolarità occidentale - se Hadid celebrasse davvero l'uomo "moderno" di cui parla Frampton, l'uomo "razionale" che solo con la forza del proprio intelletto domina come autorità indiscussa il mondo naturale - l'uomo scienziato protagonista delle gesta "eroiche" del modernismo europeo.

L'intensa carica erotica, la pulsione verso il cielo e l'infinito proprie della carica poetica hadidiana fin dagli albori non appartengono esclusivamente al trionfo di *quella* modernità occidentale di cui parla Frampton, ma a una ibridazione tra questo processo occidentale tradizionalmente inteso e il cuore relazionale della sensibilità hadidiana, legato al trionfo della creatività e dell'autoproduzione umana, ad uno slancio vitale bergsoniano/deleuziano, alla radice vitalista che la stessa Hadid riconosce e dichiara, senza accorgersi, evidentemente, di trovarsi in una netta contraddizione tra la rincorsa dello scambio continuo tra uomo e natura e la celebrazione del progresso e della scienza/tecnica occidentale.

E infatti vale la pena di anticipare che quando Zaha Hadid porterà alle estreme conseguenze questa linea di condotta, finirà con il mirare a una "produttività" di cui lo scambio continuo - così come la naturalità, imbrigliata nelle imitazioni digitali - non è che mero strumento al servizio del progresso dell'uomo occidentale tecnologico, che conosce e così domina incontrastato l'alterità naturale e poi umana, per una vita

²⁸ Kenneth Frampton, introduzione a *Zaha Hadid Planetary Architecture Two*, Architectural Association publications, 1983

semplicemente più "lussuosa", dove appunto lo scambio senza interruzioni tra gli elementi della realtà - terreno, edificio, spazio, uomo - non diviene che una decorazione del medesimo distacco cartesiano tra soggetto e oggetto, tra l'uomo armato di tecnologia che tenta imperterrito di conquistare la Natura e così l'altro uomo.

Koolhaas e il Suprematismo come tentativo di scavalco dello storicismo

Zaha Hadid definisce esplicitamente, fin dall'inizio della sua ricerca, il Suprematismo di Malevich e in generale le avanguardie russe come le proprie origini "architettoniche": a partire dalla tesi di laurea, intitolata "Malevich's Tektonik" in onore al maestro suprematista, Hadid continuerà a considerare queste avanguardie come una guida, una vera e propria "colonna vertebrale" della propria opera per tutto il suo itinerario, dal 1977, l'anno della laurea presso l'Architectural Association, ad oggi, nonostante gli esiti infine lontanissimi da quegli pittori e scultori del Suprematismo. Fu durante il suo corso di laurea presso la scuola londinese che Hadid venne a contatto con il Suprematismo, e a tal proposito lei stessa racconta:

Ero una allieva di Rem (Koolhaas) e il nostro gruppo di studio era molto diverso e innovativo. Voleva aprire la porta a un mondo che non era ancora stato inventato. Rem ed Elia (Zenghelis) guardavano alla città con un'ottica nuova. La AA, quando ci arrivai, era molto "esoterica" e focalizzata sull'ingegneria sociale. La progettazione in senso stretto non faceva affatto parte degli argomenti affrontati; in realtà il termine era considerato una "brutta parola". (...) Il feeling dell'epoca era anti-architettonico²⁹. La nascita del postmodernismo, lo storicismo e il razionalismo servirono da antidoti al concetto di modernità così come lo avevamo conosciuto nella prima parte del Ventesimo secolo. Così ci dava molta freschezza il fatto di trovare alternative che avevano avuto alcuni precedenti, come l'avanguardia russa, attiva prima di talune rivoluzioni in europa³⁰. Con una certa ingenuità, propria di uno studente, pensavamo di aver fatto una vera e propria scoperta.³¹

Il ruolo di Rem Koolhaas nell'educazione di Hadid è fondamentale dal momento in cui Hadid si trova a partire nella propria ricerca dalle posizioni dell'architetto olandese, già fortemente critiche e lontane dalla cultura architettonica consolidata nel mondo occidentale europeo.

Possiamo dunque immaginare, nel ricostruire la dinamica tra maestro e allieva, che la sensibilità per così dire "araba", e quindi organica per ciò che abbiamo trattato nel paragrafo precedente, arrivi a Londra e qui "incontri" il pensiero di Koolhaas: da questo incontro, come vedremo, scaturisce o forse semplicemente si rafforza e acuisce la contraddizione della ricerca dell'angloirachena.

Proprio negli anni in cui Hadid studia presso la Architectural Association di Londra, Koolhaas coltiva e definisce un pensiero critico e apertamente antagonista del vecchio continente, che esprime un carattere categorico nell'avversità alla dimensione storica e tradizionale dell'architettura europea e occidentale, che potremmo, con un po' di elasticità, ascrivere al dominio culturale per così dire "decostruttivista" (tanto è vero che Koolhaas, nell'88, sarà tra i capisaldi della mostra decostruttivista al MOMA), e quindi, rifacendoci alla lettura di Esposito inizialmente adottata, perfettamente all'interno dell'oscillazione occidentale.

Koolhaas, nella volontà di smantellare l'autorità della tradizione storicista, mira a sdoganare innanzitutto l'architettura ad alta densità newyorkese, che secondo l'olandese contiene al suo interno il seme "vitale" di un'autoproduzione libera da costrizioni culturali, cioè libera dal codice culturale occidentale.

Questa idea sfocerà pochi anni dopo nella redazione del testo "Delirious New York", pubblicato nel 2001, con il quale Koolhaas definirà un vero e proprio manifesto "retroattivo" di un'architettura che lui considera

²⁹ Hadid si riferisce chiaramente al clima culturale pre-decostruzionista: il "feeling" di cui parla inizia a muovere "contro" non l'architettura in astratto, ma contro l'architettura del paradigma ellenico-razionale, considerata ormai esaurita e da "smantellare" definitivamente, aprendo così la strada a quello che di lì a pochi anni sarà il Decostruttivismo vero e proprio.

³⁰ Questo tema, il "ritrovare" alcuni precedenti nell'avanguardia russa (Hadid parla di "freschezza" ma pare voler intendere "sicurezza", fiducia), costituisce una prospettiva di lettura molto interessante, in quanto allude ad una ricerca che non è priva di radici, e che pure quando più in là nel tempo offrirà traiettorie profondamente innovative, queste saranno sempre parte di una ricerca che fa riferimento a una cultura architettonica ben precisa, di cui questa ricerca, tra l'altro, si propone di rintracciare le origini.

³¹ Da un'intervista di Alice Rawsthorn a Zaha Hadid in occasione dei Frieze Talks, all'interno dei Frieze Art Fair, Londra, 21 Ottobre 2005 (traduzione di Anna Maioli)

"eversiva" rispetto al paradigma culturale classico, della quale, dal suo punto di vista, nessuno si è mai occupato davvero. Nel libro Koolhaas scrive:

La fatale debolezza dei manifesti è la loro intrinseca mancanza di concretezza.

Il problema di Manhattan è esattamente l'opposto: una montagna di concretezza priva di un manifesto. (...) Manhattan è la Stele di Rosetta del XX secolo. Non solo ampie porzioni della sua superficie sono occupate da mutazioni architettoniche (Central Park, il Grattacielo), frammenti utopici (il Rockefeller Center, la sede dell'Onu), e fenomeni irrazionali (Radio City Music Hall), ma per di più ogni isolato è coperto da molteplici strati di architettura fantasma, che ha assunto la forma di passati insediamenti, di progetti abortiti e di fantasie popolari che forniscono immagini alternative a quella della New York Attuale.³²

E' chiaro che l'influenza che Koolhaas avrà su Hadid riguarda anzitutto la carica sostanzialmente aggressiva contro l'architettura europea: così l'energia creativa hadidiana, pur mossa da una sensibilità conciliante, fondata sul nodo dello scambio, attraverso l'insegnamento koolhaasiano viene incanalata e orientata "contro" l'architettura codificata occidentale, contro la scuola moderna ed ellenica di Le Corbusier e Mies (il primo è l'obiettivo primario della critica di Koolhaas, che lo attacca durissimamente in moltissime occasioni, a partire proprio da "Delirious New York", nel quale tenta di dimostrarne la sconfitta dell'ideologia intrinsecamente legata alla sua architettura, fagocitata e vinta invece dal "manhattismo", e cioè, aggiungiamo noi, dal capitalismo) per muoversi verso quelli che erano ritenuti dei "nuovi" territori, o verso territori esistenti ma ancora mai considerati a pieno titolo degni di attenzione e critica.

I fatti si logorano, la realtà si consuma.

L'Acropoli si disintegra, il Partenone sta crollando per il numero sempre maggiore di turisti che lo visitano.

Così come il grande alluce della statua di un santo si consuma gradualmente sotto l'assalto furioso dei baci dei suoi devoti, anche il Grande Alluce della realtà si dissolve lentamente ma inesorabilmente per la perpetua esposizione al Bacio incessante del genere umano.

Maggiore è la densità di una civiltà - e quanto più questa è metropolitana - maggiore sarà la frequenza del Bacio e più rapido il processo di consumazione della realtà naturale e artificiale.

Queste vengono consumate così in fretta che ne esauriscono anche le scorte.

Questa è la causa della Penuria di Realtà.

Tale processo si intensifica nel XX secolo ed è accompagnato da un malessere parallelo: il fatto che tutti gli eventi del mondo, gli ingredienti, i fenomeni, ecc., sono stati categorizzati e catalogati, che anche le ultime riserve del mondo sono state prelevate. Tutto è già noto, incluso ciò che non si conosce ancora.³³

Koolhaas vuole dimostrare, utilizzando un linguaggio che evidentemente cerca di trovare un riverbero con gli scritti di Derrida, il naturale e inevitabile distacco dall'impronta storica, dalla radice culturale occidentale, che egli intende in qualche maniera "sorpassare" e dalla quale vuole affrancarsi per poi affrancare la ricerca culturale della sua contemporaneità, volta a scavalcare quella che chiama la "penuria di realtà".

E' chiaro anche nei contenuti il riferimento agli scritti decostruttivisti, soprattutto quelli di Deleuze e Guattari degli anni '70, dove la medesima critica viene fatta alla società denominata "edipica", incapace di produrre l'inedito, l'originale, incastrata com'è nel complesso di colpa e quindi nella ripetizione e nella rappresentazione della regola dispotica paterna, dal chiuso e protetto della territorialità materna.

Scardinare il ruolo "sacro" e autoritario della provenienza significherà per Hadid volgere automaticamente, a prescindere dalla naturale inclinazione della propria sensibilità creativa, la propria ricerca formale a ciò che, secondo il suo maestro, non ha mai avuto codici, a ciò che per diritto di nascita prende le mosse a partire da un brodo primordiale ancora intatto e inalterato, a cui attingere e dal quale estrapolare le forme spaziali nude e inedite, libere da ideologie, da strutture preesistenti e malate, e dalle relative "medicine", quelle di cui Koolhaas accusa Le Corbusier:

³² Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Mondadori 2010, p. 7

³³ R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 227

L'architettura moderna viene invariabilmente presentata come l'opportunità per una redenzione all'ultimo minuto, un invito urgente a condividere la tesi paranoica secondo la quale una calamità spazzerà completamente quella parte irragionevole del genere umano che rimanga aggrappata alle vecchie forme di abitazione e di coesistenza urbana.

<<Mentre tutti gli altri ritengono stupidamente che tutto vada bene, noi costruiamo le nostre Arche perchè l'umanità possa sopravvivere al prossimo diluvio...>>³⁴

Nel progetto di Le Corbusier per le Nazioni Unite, la stecca degli uffici viene posizionata esattamente al centro di una strada. L'auditorium, un'altra arca di cemento armato, sebbene più basso, ne blocca una seconda. Il resto dell'area viene raschiato interamente come un dipinto antico restaurato in maniera troppo drastica; tutti i suoi strati di architettura reale o immaginaria rimossi: la superficie metropolitana sostituita da un verde cerotto d'erba. Per Le Corbusier, questo edificio è una medicina, forse amara, ma certamente benefica. (...) Le Corbusier non viene invitato a somministrare a Manhattan la medicina risolutiva. Prima che il progetto sia ultimato, egli se ne torna a casa, disgustato una volta di più per l'ingratitude del mondo – e fors'anche scoraggiato dalle difficoltà "critiche" poste dalla sua visione. (...)

Come Le Corbusier ha tentato di liberare Manhattan dalla congestione, così adesso Harrison libera la Villa Radieuse di Le Corbusier dall'ideologia. Nelle sue mani sensibili e professionali, questa abrasività astratta si ammorbidisce fino al punto che l'intero complesso diviene semplicemente una tra le tante enclaves di Manhattan, un isolato come tutti gli altri, un'isola indipendente nell'arcipelago di Manhattan.

Nonostante tutto, Le Corbusier non è riuscito a inghiottire Manhattan.

Il Manhattismo ha trangugiato, e infine anche digerito, Le Corbusier.³⁵

Koolhaas svela con queste parole il suo cinismo di fondo: redimere Manhattan (la società capitalista, e cioè gli stessi edipi nel loro conflitto autodistruttivo perpetuo) è impossibile, tanto impossibile che il pur brillante tentativo corbusiano di offrire un "rimedio" non riesce a far fronte all'organismo-manhattan, non è abbastanza forte da vincere la logica del tessuto metropolitano e quindi finisce con il divenirne parte quasi anonima, quasi insulsa: quella che per l'olandese dovrebbe essere la vittoria schiacciante della libertà creativa umana, ai nostri però appare la vittoria del principio secondo cui in natura il pesce più grande mangia quello più piccolo; principio che, nel momento in cui il "più piccolo", e cioè Le Corbusier, tenta di fare gli interessi della comunità, inserendo spazio comune e verde all'interno del congestionato tessuto newyorkese, privo di "pubblico", non può che risultare, semplicemente, immorale.

E Koolhaas, nel suo attacco al maestro svizzero, che prova ad impiantare nel tessuto di Manhattan la spazialità umana e "storica" dell'Acropoli ateniese, parteggia apertamente per "Manhattan", espressione di quella che, come abbiamo detto, dal suo punto di vista è una libertà di libido priva di ogni repressione e di ogni falsa e ipocrita fallimentare ideologia:

La Metropoli si sforza di raggiungere uno stadio mitico nel quale il mondo sia completamente opera dell'uomo, facendolo coincidere precisamente con i suoi desideri. La Metropoli è una macchina che dà assuefazione, da cui non vi è scampo, a meno che non lo conceda lei stessa...

Questo libro è stato scritto per mostrare come Manhattan abbia generato la propria Urbanistica metropolitana – una Cultura della Congestione.

Più indirettamente, esso contiene un secondo assunto nascosto: che la Metropoli necessita/merita di avere una propria architettura specifica, in grado di rivendicare la paternità della promessa originaria insita nella condizione metropolitana e sviluppare ulteriormente la nuova tradizione della Cultura della congestione.

Gli architetti di Manhattan hanno realizzato i loro miracoli abbandonandosi a una volontaria incoscienza; il difficile compito affidato a quel che rimane di questo secolo consiste nell'occuparsi "spregiudicatamente" delle rivendicazioni stravaganti e megalomani, delle ambizioni e delle possibilità della Metropoli.³⁶

³⁴ R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 232

³⁵ R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 258-260

³⁶ R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 274

Koolhaas, e quindi anche Zaha Hadid che inizierà la sua carriera professionale come partner dello studio OMA, traslascia definitivamente il problema politico/etico legato all'architettura e alla funzione spirituale legata ai valori figurali della tradizione architettonica classica e moderna: il problema, il solo che si pone, è quello di rispondere a questa Metropoli onnipotente, che è espressione diretta dell'individualismo sfrenato del capitalismo contemporaneo, inventando un'architettura capace di assecondarne i vizi e i capricci, visto che entrambi sono frutto del desiderio puro dei cittadini, ignorando o semplicemente tralasciando di fatto la possibilità che questi desideri non siano affatto puri ma invece invischiati di interessi immorali, oltre che individualistici, il codice genetico dell'atomizzazione sociale che proprio a partire dalle gigantopoli statunitensi si diffonderà come un virus epidemico in tutto il mondo, finanche nelle lande desolate delle periferie italiane.

Ma tornando ad Hadid, è chiara ormai la connessione tra il cinismo mascherato da decostruttivismo koolhaasiano e l'interesse volto alle avanguardie russe, in particolar modo al Suprematismo di Malevich che fissa la propria speculazione su di un fondamento astratto, il "grado zero" del famoso dipinto che viene visto da Koolhaas come una sorta di amuleto in grado di respingere il "male" storicista, per scavalcarlo del tutto ritrovandosi in un dominio di libertà e libido creativa.

4.2 Il Suprematismo come espressione della continuità dinamica di spazi, architettura e città

Come abbiamo anticipato l'architetta irachena si riferisce al Costruttivismo/Suprematismo russo, che nelle sue intenzioni non vuole affatto "resuscitare" com'era dov'era, ma invece sviluppare, portarne avanti la ricerca spingendola oltre i pochi o nulli risultati concreti ottenuti prima che il regime sovietico soffocasse i grandi maestri dell'avanguardia storica. Così Hadid argomenta il suo interesse per questa "tradizione":

Sono convinta che la ricerca del Suprematismo possa offrire spunti creativi interessanti se applicata all'architettura. In particolare, l'opera di Malevich ha rivestito una grande importanza per l'evoluzione delle piante dei miei edifici. Saper gestire la pianta, entrarci virtualmente e muoverci dentro è fondamentale per un architetto. Senza dubbio le piante dei progetti che ho creato in questi anni, sin dall'inizio della mia attività, sono state influenzate dalla frammentazione, dal caos calcolato e dalle nuove figure dello spazio immaginate dai Suprematisti. Da questi ho imparato anche come liberarsi dalla legge di gravità, non nel senso stretto del termine, piuttosto per la possibilità di sperimentare nozioni di architettura al di fuori di paradigmi definiti, regole esistenti. La lezione di Malevich e dei Suprematisti è stata, d'altra parte, fondamentale per lo sviluppo dell'architettura moderna. Non si potrebbe pensare alla leggerezza e alla tendenza a librare verso l'alto che ha creato i presupposti per i grattacieli di Mies a Chicago e New York, senza citare questi grandi artisti russi.³⁷

Per Hadid, il Suprematismo "suggeritole" da Koolhaas quindi rappresenta la chiave con la quale aprire le porte della prigione di un paradigma precedente "definito", dal cui dominio e dalle cui regole esistenti uscire per muoversi verso "altro". Ma qual è l'"altro" a cui allude Hadid, e, soprattutto, a quali paradigmi definiti vuole riferirsi?

Prima di addentrarci nella questione, per il momento si tratta innanzitutto di registrare ancora una volta il fatto che Hadid, a differenza di Eisenman e della maggioranza degli architetti fino alla sua generazione, come abbiamo già detto, proverà fin dagli esordi a uscire da questo "paradigma" preesistente, piuttosto che passare per una vera e propria fase "de-costruttiva", in cui testimoniare della rottura di queste "sbarre" codificate; è questo il significato profondo che ha per l'irachena il muovere la propria ricerca a partire dagli esiti del Suprematismo, in particolare da quel "punto zero" malevichiano che costituì per l'avanguardia russa il vero e proprio cominciamento.

Le forme degli artisti del primo XX secolo sono per lei i mattoni con cui costruire palazzi di memorie astratte; le energie della città e i pesanti contorni del paesaggio sono un mantello in cui avvolgersi per usare queste forze come punto di partenza per esplorazioni in un territorio sconosciuto, verso cui puntano le sue forme angolate. Qualcuno potrebbe dire che Zaha Hadid è una modernista, che progetta loft legati a nuclei tecnologici come celebrazione del nuovo. Hadid non ha nulla a che fare con tipologie, ordini applicati, assunti impliciti o gravità: nella sua opinione l'umanità può e deve costruire un mondo migliore all'insegna della libertà. Liberi dal passato, dai vincoli delle convenzioni sociali³⁸.

Riguardo i "mattoni" di cui parla Betsky si può dire subito che per Eisenman – parafrasando la critica di De Seta – muove le prime mosse della propria ricerca utilizzando una grammatica moderna ibridata con Novecento e Metafisica, di cui nel tempo arricchirà la sintassi pur continuando a esprimere la crisi semantica profonda della post-modernità, mentre riguardo Hadid la differenza è sostanziale, perché l'architetta irachena sceglierà - almeno come auto-dichiarazione d'intenti e identità, vedremo poi con quali risultati architettonici - come punto di partenza della propria ricerca linguistica una grammatica "moderna" meno legata alla figura classica, e cioè quella propria del Costruttivismo-Futurismo, fatta già di piani fluttuanti e dinamicamente librati nello spazio tridimensionale. Si tratta cioè per Hadid di forme che pur continuando a essere fortemente geometriche sono però complesse (si pensi all'elica inscritta nel cono di Tatlin o alle altre composizioni che

³⁷ Da una conversazione con Margherita Guccione, Roma, Marzo 2003

³⁸ Aaron Betsky, *Zaha Hadid L'opera completa*, Rizzoli, 2009, p. 6

in seguito analizzeremo nel dettaglio) e che, libere dalle figure della tradizione, partono direttamente dal problema spaziale e volumetrico senza dover prima affrontare la "forza di gravità" della memoria storica. Betsky, inoltre, descrivendo da un lato la città e i contorni del paesaggio come "energie" e "forze" e dall'altro la ricerca di una "libertà dal passato e dalle convenzioni sociali", rimarca ancora una volta la questione fondante che si va sollevando: Hadid non guarda alla città come a un insieme di segni - di simboli - linguistici (come avviene nello Storicismo) nè si pone il problema della tipologia architettonica urbanamente intesa. All'opposto, Hadid vede la città come un organismo innervato, come una texture vivente e in movimento della quale poter cavalcare i flussi di energia per plasmare una nuova architettura, basata dal principio innanzitutto sulla sensibilità sensoriale umana, in linea con il pensiero di Kazimir Malevič espresso nel Manifesto del Suprematismo.³⁹

E' da questo presupposto che nasce il "Quadrato nero su sfondo bianco"⁴⁰, simbolo della sensibilità in contrasto col nulla, inteso come "ciò che è fuori della sensibilità". Ciascuna forma non è mai generata come banale risultato di semplici riflessioni pratiche, ma è invece il risultato di sensazioni plastiche: così l'arte tende a *trasportare nello spazio una percezione plastica riprodotta sul piano di una pittura*.

E' strettamente necessario a questo punto indagare più da vicino la natura delle avanguardie russe, per leggerne meglio l'apporto specifico al background hadidiano, a partire dal fulcro attorno a cui ruota la ricerca sovietica, come descritta anzitutto dalle parole di Argan:

Malevič intraprende una ricerca metodica sulla struttura funzionale dell'immagine. Studia Cézanne, Picasso (periodo negro e analitico) nell'essenza dei fatti formali; con lo stesso rigore, nelle antiche icone russe non cerca più la vena genuina di un ethos popolare, ma la radice semantica, il significato primario dei simboli e segni espressivi. (...) giunge nel 1913 alla formulazione della poetica del Suprematismo: identità di idea e percezione, fenomenizzarsi dello spazio in un simbolo geometrico, astrazione assoluta. Malevič nega tanto l'utilità sociale quanto la pura esteticità dell'arte: d'altronde se l'esteticità educa o piace rientra nelle categorie del necessario o dell'utile. Quindi è essenziale che La vera rivoluzione non è la sostituzione di una nuova concezione del mondo ad una scaduta: è un mondo vuoto di oggetti, di nozioni, di passato e di futuro, un mutamento radicale in cui oggetto e il soggetto sono ugualmente ridotti al "grado zero". (...) Per Malevič, nel periodo suprematista, il quadro non è un oggetto, ma uno strumento mentale, una struttura, un segno, che definisce l'esistenza come equazione assoluta tra il mondo esterno e l'interno.⁴¹

Hadid nei suoi dipinti iniziali affronta lo stesso problema, continuando la ricerca riguardo gli "strumenti mentali", per dirla con Argan, più che riguardo gli oggetti "direttamente" architettonici o pittorici/scultorei: non si tratta di individuare un concetto architettonico astratto, ma al contrario di mettere a fuoco un nuovo "grado zero" dell'architettura, un punto di vista, anzi nel caso di Hadid una miriade di punti di vista in movimento continuo e frenetico, dal quale sporgersi, dal quale eseguire in seguito l'"azzardo calcolato" dei costruttivisti.

Indagando il Suprematismo, un aspetto certamente essenziale dell'influenza di Malevič nella ricerca di Zaha Hadid concerne il passaggio dallo spazio scomposto nel piano bidimensionale alla conquista di uno spazio ricomposto e intrinsecamente quadridimensionale, plasmato e movimentato direttamente dalla sensibilità dell'artista, che non parla allo spettatore passando per il filtro di metafore, allegorie e codici simbolici, ma che invece comunica direttamente attraverso la forma degli oggetti, autonomamente e automaticamente espressivi: superata la finitezza dello spazio a due dimensioni *De Stijl*, nell'opera di Malevič la superficie pittorica diventa essa stessa lo spazio tridimensionale su cui si muovono e agiscono direttamente le sensazioni, che vengono esternate dall'artista sottoforma di geometrie pure che sono tutt'uno con il loro colore, fluttuando nello spazio (quello della tela, appunto, che ormai risulta del tutto smaterializzato) in maniera fluida, dinamica. Corollario risulta quindi che è il colore stesso *una forza creatrice nello spazio*, ed è proprio attraverso queste superfici piane che Malevič riesce a sentire e a rappresentare *la corrente del*

³⁹ "(...) l'arte del passato, soggetta al servizio della religione e dello Stato, deve rinascere a vita nuova nell'arte pura (non applicata) del suprematismo, e deve costruire un mondo nuovo, il mondo della sensibilità" K. Malevic, *Manifesto del suprematismo*, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli 2009. Il *Manifesto*, scritto in collaborazione con il poeta Majakovskij, uscì a Pietroburgo nel 1915. Il testo qui proposto è tratto dalla versione inserita ne *Il suprematismo come modello della non rappresentazione* pubblicata nelle edizioni del Bauhaus nel 1927.

⁴⁰ Si tratta del primo dipinto suprematista di Malevič, esposto per la prima volta nel dicembre 1915 in occasione dell'ultima mostra futurista «0,10» alla galleria Nadieja Dobychina a San Pietroburgo.

⁴¹ G. C. Argan, *op. cit.*, p.167

movimento stesso, movimento che risulterà essere sempre presente, sia nei plastici che nei dipinti, come campo di forza che tiene insieme le campiture colorate dei dipinti o i parallelepipedi fluttuanti dei modelli. Malevič muove la sua ricerca nell'orizzonte dell'architettura, che definisce come sintesi di tutte le arti⁴² (in analogia a quanto avviene in Europa nella ricerca della Bauhaus, che in seguito sarà radicalmente influenzata dal pensiero del russo, soprattutto per quanto riguarda la filosofia della didattica, basata sul concetto maleviciano di non-possesto di oggetti, cose o nozioni), a partire dal 1920: nell'ambito di questa ricerca, i plastici intitolati *Architectonen* – sculture in gesso in cui parallelepipedi fusi insieme in *un unico blocco, senza giunture*⁴³, si combinano e si articolano liberamente in orizzontale e in verticale, tenuti insieme e articolati per mezzo di un campo di forza anti-gravitazionale, che diverrà il segno di riconoscimento della ricerca di Zaha Hadid – e i disegni detti appunto “suprematisti” del 1923-26, secondo Bruno Zevi (...) *sono filiazioni distillate e ascetiche del cubismo, immuni da velleità raziocinanti, affatto estranee alle fantasie macchinistiche di un Tshernikow*⁴⁴.

Nell'affermare quella “immunità” da velleità raziocinanti, Zevi la dice lunga riguardo l'aspetto che ci interessa più da vicino e che connette l'interesse della Hadid al Suprematismo: si tratta cioè di un tentativo - che Frampton definirà appunto “trans-razionale” - di bypassare una razionalità comunemente intesa per giungere a una rappresentazione espressiva della complessità del moto intero dell'animo umano. E' infatti del 1920 il pamphlet costruttivista intitolato “Dichiariamo guerra all'arte”, che recita:

Entra in scena il Costruttivismo, degno figlio della cultura industriale. Per lungo tempo, il capitalismo lo ha perseguitato e costretto alla clandestinità. La rivoluzione proletaria lo libera: dal 25 ottobre 1917 è cominciata un'epoca nuova... Gli artisti devono seguire questa direttiva: staccarsi dall'ambito speculativo (arte) per trovare le vie che conducano al lavoro reale, applicando le proprie conoscenze e capacità ad un impegno autentico, vivo e aderente alle funzioni... E' indispensabile imparare a costruire in modo che la dinamica del prodotto non sia illusorio – astratta, volta soltanto a suscitare un'impressione visiva, ma incarni il movimento concreto... Niente di fortuito, di non calcolato, niente che derivi dal mero gusto e dall'arbitrio estetico. Ogni decisione deve essere motivata dal punto di vista tecnico e funzionale.

Il movimento quindi come chiave di volta del Costruttivismo: siamo già al di là della questione rappresentativa del mondo occidentale e della tradizione storicista, ma anche oltre i “limiti” dichiarati del funzionalismo razionalista: il tema del “movimento concreto” come germe della poetica architettonica costruttivista è esattamente lo stesso che appartiene alla filosofia dell'architettura organica di Wright, ed è fondamentale nella prospettiva di delineare la pulsione originale che sta alla base della ricerca hadidiana.

Vogliamo quindi fin d'ora intessere questo legame tra costruttivo e organico, nell'intento di collocare in maniera corretta il punto di partenza di Hadid: come nel costruttivismo, anche nell'organico sono direttamente le persone fisiche, reali, e quindi il movimento del loro vivere concreto, a essere ragione fondante e strutturale del progetto.⁴⁵

D'altra parte, prima ancora della lettura di Zevi, è lo stesso Wright a esprimere chiaramente il legame biunivoco e inscindibile tra le persone, il loro muoversi, il loro vivere quotidiano, e l'architettura che diventa una carapace naturale, una concrezione materica di questo movimento, affermando:

Là dove non esiste per l'uomo un sistema di vita equo, adatto al suo sviluppo e capace di migliorarlo, non credo vi siano speranze per una buona architettura, per poi specificare che Un edificio organico è il massimo dei poemi, e la circostanza che debba rispondere ad esigenze reali, essere la realtà, stimolare la vita facendo del quotidiano qualcosa di più degno di essere vissuto... non lo rende meno poetico, ma più autenticamente tale.

⁴² “(...) l'arte nuova del suprematismo, che ha creato forme e relazioni di forme nuove, a base di percezioni divenute figure, allorché tali forme e relazioni di forme dal piano della tela si trasmettono allo spazio, diventa architettura nuova” K. Malevic, *op. cit.*

⁴³ Cfr. G. Nêret, *Malevič*, Taschen, 2003, p. 66

⁴⁴ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, 2010, p. 19

⁴⁵ “Lo spazio organico è ricco di movimento, di indicazioni direzionali, di illusioni prospettiche, di vive e geniali invenzioni, ma il suo movimento ha questo di originale che non vuole colpire l'occhio dell'uomo, bensì esprimere l'azione stessa della vita. Non si tratta meramente di un gusto, di una visione spaziale anti-stereometrica e anti-prismatica, ma dell'intento di creare spazi belli anche perché rappresentativi della vita organica degli esseri che in questo spazio vivono. (...) Una parete ondulata non è più solo ondulata per rispondere ad una visione artistica, ma per meglio accompagnare un movimento, un cammino dell'uomo” Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi 2004, p. 98-99

Wright pone l'accento contemporaneamente sulla questione architettura-società e su quella che riguarda più da vicino il senso dell'architettura, che trova nei suoi abitanti e non altrove le proprie ragioni d'essere:

(...) è giunta l'ora per l'architettura di riconoscere la propria natura, di comprendere come derivi dalla vita e abbia per scopo la vita quale oggi la viviamo, di essere quindi intensamente umana.

Se da una parte i costruttivisti puntano su una sintesi "dialettica" dei fattori ideologici – in maniera che la nuova architettura sia insieme manifesto comunista ed espressione della società rivoluzionaria – fusi a quelli plastici, tecnici ed economici e dall'altra parte Wright invece punta insieme ai valori democratici del New Deal di Roosevelt e a una visione magica, quasi mistica della vita in quanto progresso, capacità di auto miglioramento dell'uomo e quindi valore positivo universale ed universalmente riconoscibile, di certo in entrambe le visioni è rintracciabile una convergenza nelle forme concrete, nella comune tendenza a un'architettura che si conforma a partire dal movimento del vivere delle persone che la abitano, e che quindi sia espressiva della vita vissuta (che per i costruttivisti, in coerenza con l'ideale materialista marxista, si identifica nella vita-lavoro, mentre per Wright in una "vita" in senso più aperto, intesa come l'insieme sacro di tutte le attività che scandiscono l'esistenza umana) e quindi per questo espressiva appunto di un dinamismo intrinseco, inteso sia come tangibile e concreto delle persone che si muovono all'interno degli invasi spaziali sia, in un senso metaforico, come espressione e manifestazione di una tensione spirituale più alta, che per i costruttivisti si inverte nella società comunista mentre in Wright nell'esperienza libera e democratica, innanzitutto individuale, della vita.

D'altra parte, secondo Ladowski (esponente del formalismo simbolista, movimento parallelo al costruttivismo ma con diversi punti di contatto) lo stile bolscevico deve fondarsi appunto su criteri "bio-psicologici e psico-tecnici" (richiamando perfettamente le parole di Alvar Aalto che criticava il funzionalismo per non essersi spinto oltre, abbracciando nel progetto anche e soprattutto le ragioni psicosomatiche umane, per uno spazio meno distaccato e più umanizzato), nel senso di essere in grado di lavorare con la complessità dei fattori umani che relazionano architettura e sensazioni che questa ispira negli animi delle persone che la vivono: non si tratta quindi di una imposizione ma invece, come accade nell'opera di Wright, di un'ispirazione-aspirazione, la tensione verso un'architettura capace di essere musa di una società giusta ed equa, dove ciascuno può esprimere il meglio di sé, per sé e per la comunità intera.

Un'altra sostanziale novità rispetto ai tempi è costituita dal *Manifesto del realismo* di Pevsner e Gabo, in cui, fra l'altro si afferma:

Guardiamo lo spazio... che cos'è se non una profondità continuata? Affermiamo il valore della profondità come unica forma spaziale pittorica e plastica. [...] Rinunciamo alla delusione artistica radicata da secoli secondo cui i ritmi statici sono gli unici elementi delle arti plastiche. Affermiamo che in queste arti vi è il nuovo elemento dei ritmi cinetici in quanto forme basilari della nostra percezione del tempo reale⁴⁶.

Possiamo ritrovare a questo punto, in maniera del tutto evidente, all'interno della poetica costruttivista/suprematista la questione dello scambio, del flusso continuo tra gli elementi del reale così come Hadid racconta a proposito delle sue origini, della sua esperienza sensoriale nella Valle dell'Eden e quindi del suo "obiettivo" architettonico: la "profondità continuata" scandita dai "ritmi cinetici della percezione del tempo reale" è una perfetta descrizione dei dipinti suprematisti di Malevich e dello spazio architettonico che Hadid ha in mente fin dall'inizio.

La radice organica è quindi connessa in maniera profondissima alle avanguardie russe così come alla ricerca hadidiana, chiarendo in maniera inequivocabile come questa costruzione spaziale sia fondamentale e per diritto di nascita già immune alla crisi semantica del post-modernismo e quindi geneticamente estranea alla necessità della decostruzione già nell'opera dei maestri suprematisti e costruttivisti.

Tatlin infatti intendeva l'arte come momento di congiunzione tra teoria estetica e pratica architettonica e sosteneva che pittura e scultura fossero anch'esse *costruzione*, e dunque per questo dovevano servirsi degli stessi materiali e delle stesse tecniche di cui si serve l'architettura (cosa che contemporaneamente avveniva

⁴⁶ N. Gabo e A. Pevsner, *Manifesto del realismo 1920*, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, 2009. Pubblicato a Mosca nello stesso anno riportato nel titolo, il documento rappresenta il momento di rottura con il costruttivismo pratico di Tatlin, da cui si differenzia per la sua natura "estetica".

nel Bauhaus e negli studi di Wright); aggiungeva, inoltre – cosa del tutto inedita – che l'architettura avesse lo scopo di visualizzare la funzione per la quale era stata creata. A proposito del suo *monumento* afferma:

(...) la mia struttura è costruita in base al principio di utilizzare forme organiche, viventi⁴⁷.

La forma organica è quindi parte integrante della genesi architettonica costruttivista, e quindi della ricerca di Zaha Hadid, la cui sensibilità e il cui stesso dichiarato centro di interesse sembrerebbero addirittura essere molto più vicini all'organico che non allo stesso costruttivo⁴⁸.

E' nel confronto ravvicinato tra il Monumento alla Terza Internazionale di Tatlin e il Guggenheim Museum newyorkese di Wright che si nasconde il nodo cruciale su cui si radicherà la contraddizione intrinseca nella ricerca di Hadid: entrambi gli edifici si compongono attraverso un'elica a sezione variabile, ma se in Wright questa è serena, stabile, tesa a un progresso lento (l'aumento del raggio dell'elica in funzione dell'altezza) e "umano", insito in una democratica cooperazione che si svolge aprendosi verso l'alto, inscrivendosi cioè in un tronco di cono rovescio che si dilata svolgendosi, in Tatlin questa invece si materializza in una spirale che non solo va chiudendosi ma che è anche inclinata: il segno di un progresso dirompente ed eversivo, "rivoluzionario" appunto, che trascende quello democratico lincolniano di Wright quasi a trafiggere il cielo in un atto violento, di progresso rivoluzionario, che continua a essere indissolubilmente legato al progresso di una scienza conquistatrice del mondo naturale, come scrive Morin paragonando, in questo, il comunismo al capitalismo.

La differenza risulta essere molto profonda e suggerisce la contraddizione/ambiguità tra complessità e progresso tecnico occidentale - anche se in entrambi i casi viene scelta l'elica - che rimanda direttamente alle strutture viventi, alle carapaci di creature viventi - per simboleggiare il progresso civile dell'umanità, ponendo fortemente l'accento sul fatto che questo progresso si *auto-costruisce* in maniera perpetua, divincolandosi dalla rappresentazione storica, come dice chiaramente Argan a proposito di Wright.⁴⁹

⁴⁷ Cit. V. Tatlin in M. Ruhrberg, *Art of the 20th century*, Taschen, 2005, vol. II, p. 445

⁴⁸ Un altro fondamentale precursore della ricerca hadidiana, e quindi ancora un altro punto di contatto tra il Costruttivismo e l'opera di Wright è Mendelsohn, che scriveva: "L'architettura è l'unica tangibile espressione dello spazio di cui la mente umana sia capace. Afferra lo spazio, avvolge lo spazio, diviene spazio. La vitalità dell'architettura comporta un richiamo al senso tattile e a quello visivo: nel peso delle masse vincolate a terra, nel loro incorporato vibrarsi nella luce... l'architettura stabilisce le condizioni delle masse in movimento: la condizione dinamica – spazio in movimento – rivelata dal contorno lineare; la condizione ritmica – rapporti di masse – palese nella bidimensionalità dei prospetti; la condizione statica – equilibrio dei movimenti – evidenziata in pianta e sezioni, concretata nelle strutture... Il muro ha funzione di limite all'infinità dello spazio. Il muro raccoglie luce per lasciarla penetrare tramite le aperture... L'architettura esige libertà di spazio per estendersi, libera volontà costruttiva per imporsi... All'unicità dell'operazione architettonica corrisponde la responsabilità dell'architetto nel tradurre una visione in realtà, bilanciando l'esperienza creativa con l'oggettività funzionale". A proposito di Wright, che Mendelsohn considera come il proprio maestro, amandolo e venerandolo come il solo genio vivente fin da giovane, scriveva: "Egli ha vent'anni più di me. Ma siamo diventati amici all'istante, stregati dallo spazio, sporgendo le mani uno verso l'altro nello spazio... Wright dice che l'architettura del futuro sarà per la prima volta nella storia completamente architettura, spazio in sé stesso senza modelli prestabiliti, senza abbellimenti, movimento in tre o quattro dimensioni... Nessuno sfiora il suo genio." E infatti, alla strada della scomposizione bidimensionale cubista Mendelsohn, in tutta la sua opera, sceglie quella wrightiana, come dice Zevi nella *Storia dell'architettura moderna: una quarta dimensione come forza attiva, oltre la terza*. Mendelsohn approfondì l'espressionismo nello "Sturm und Drang" postbellico incarnandolo e articolandolo in tutta la sua opera, soprattutto rifiutando la scomposizione cubista, ricercando una terza dimensione che fosse di per sé dinamica e quindi quadridimensionale attraverso una pulsione cinetica fusa con la matericità, in stretta analogia con l'opera wrightiana, come scrive Argan: "il Costruttivismo, che mira a esprimere nelle forme architettoniche lo slancio dinamico della rivoluzione, ha una forte componente espressionista. L'estetica del Costruttivismo vuole che <<tutte le aggiunte che la strada della grande città attacca alla costruzione (targhe, pubblicità, orologi, altoparlanti, persino gli ascensori dell'interno) siano inserite nella composizione come punti di uguale importanza>>: esattamente come faceva Mendelsohn per esprimere nella forma il contenuto dell'edificio. In una società rivoluzionaria le costruzioni, con la precisione e il movimento delle loro forme, sono il simbolo evidente della costruzione del socialismo." G. C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'arte Moderna. 1770 – 1970. L'arte oltre il 2000*, Sansoni, 2002, p. 144

⁴⁹ "Anch'egli deduce da Ruskin e da Morris una concezione profondamente religiosa della vita, e proprio da quel suo naturalismo misticizzante Wright trae lo spunto per la sua costruzione ideologica: il concetto di una "vita organica" che è della natura come dell'uomo, essere perfettamente dotato per ricevere e trasmettere gli impulsi vitali emanati dalla natura; di un Dio, o piuttosto di un Infinito Spirito Creativo riconoscibile e attivo in tutte le forme della realtà; di una creazione tutt'altro che conclusa nell'atto autoritario di un Dio personale, ma in continuo processo; di un'arte, come processo creativo suscitato dall'esperienza o come prolungamento nell'uomo di quell'azione creativa, e perciò opposta all'intellettualismo della composizione e della rappresentazione e pensata invece come crescita e organizzazione di forme vitali; di una umana spiritualità che si realizza appunto in quel porsi, con la pratica e dunque col lavoro, come prolungamento della creazione; di una società, infine, perfettamente (s'intenda: lincolniana) democratica, intesa come fraternità e cooperazione di individui ugualmente investiti di un diritto naturale" Giulio Carlo Argan, *Introduzione a Frank Lloyd Wright*, dalla rivista *Metron*, N°18, Ed. Sandron, Roma, 1947

El Lissitzky costituisce forse l'anello di congiunzione tra Suprematismo e Costruttivismo, e chiarisce ancora meglio la questione dello slancio calcolato, della carica espressiva insita nelle geometrie delle avanguardie russe riprese in pieno dalla prima ricerca formale hadidiana, rivolgendo la sua ricerca al perseguimento del geometrismo, ricollegandosi quindi all'opera di Malevič, in quanto espressione dello spirito razionalistico della rivoluzione, ricercando audaci soluzioni formali che giungono a risultati caratterizzati da forte dinamismo.

Le sue composizioni, chiamate *Proun*, sono opere astratte che esplorano il rapporto fra i problemi formali della pittura bidimensionale e la costruzione architettonica; si tratta di volumi combinati armonicamente che sembrano muoversi su piani diversi, in orizzontale, verticale o diagonale, suggerendo una reciproca perforazione, intersecazione tra i piani: le forme di Malevič diventano qui propriamente tridimensionali.

Afferma Lissitzky:

il Proun inizia sul piano, procede verso il modello spaziale e da lì alla costruzione di tutti gli oggetti della vita in generale. In quest'ottica, il Proun va oltre il dipinto e il suo artista da un lato, oltre la macchina ingegneristica dall'altro, e arriva a strutturare lo spazio e a romperlo attraverso elementi di ogni dimensione, e costruisce una nuova, versatile e uniforme immagine della natura⁵⁰.

Il Costruttivismo propone quindi un'arte "strumento globale", strettamente connessa con la società e il suo rinnovamento, e realizzabile in forma di architettura, e anche in Lissitzky, a partire dalle sue parole:

(...) le creazioni artistiche sono il simbolo di un nuovo mondo, che viene costruito sulla base delle persone ed esiste grazie alle persone⁵¹

si trova un'ulteriore germe della relazione con l'architettura organica, che si manifesta poi in maniera esplicita nei suoi volumi, che fluttuano e si intersecano in un unico movimentato e organico.

Tra i suoi progetti più interessanti - che Zaha Hadid sembrerà assumere a massimo riferimento per il concorso del Peak di Hong Kong - il Wolkenbügel, il "grattacielo orizzontale", è infatti composto da volumi verticali e orizzontali agganciati insieme in una soluzione estremamente dinamica, che ancora una volta richiama i piani aggettanti e l'espressività dell'architettura organica e che, come spiega Argan, mira all'espressione del progressismo della prima fase sovietica:

(...) la costruzione dev'essere l'immagine-simbolo della società socialista che si autocostruisce⁵².

Questo tema, dell'autocostruzione, che sembra ritornare ciclicamente tra costruttivo e organico, agganciato indissolubilmente al tema del movimento vitale, della complessità e quindi a sua volta a quello della continuità spaziale, diventa una parola chiave che ci riconduce alla questione dei "paradigmi" a cui fa riferimento la stessa Hadid nell'intervista già citata: l'autocostruzione come generazione a partire dal grado zero maleviciano, ma anche l'autocostruzione come *produzione perpetua* a cui i filosofi francesi del Decostruzionismo (in particolare Gilles Deleuze e Felix Guattari) fanno esplicito richiamo come esito finale della liberazione decostruttivista, soprattutto a proposito della teoria della schizo-analisi, propugnata nel libro - manifesto "L'anti-Edipo".

Una produzione perpetua, quella suggerita dai decostruttivisti, che trova ogni volta nuovo inizio e nuovo sviluppo, che non si basa mai su una cultura consolidata, e quindi mai su una struttura signica preesistente e definita "a priori", ma che invece di volta in volta si riconfigura, si conforma e si auto-costruisce, appunto, sulla base non di valori storici o di linguaggi consolidati, ma invece prendendo le proprie mosse e configurandosi direttamente sullo svolgersi attuale della *vita presente* dell'uomo, come è stato discusso in precedenza.

La connessione del tema dell'auto-costruzione come fuoriuscita dalla questione occidentale, come abbandono dell'autorità dispotica (per dirla coi filosofi francesi) della tradizione aristotelica/cartesiana anche in campo architettonico, in Zaha Hadid è testimoniata, prima ancora che dai progetti, da moltissime dichiarazioni, più

⁵⁰ Cit. E. Lissitzky in M. Ruhrberg, *Art of the 20th century*, Taschen, 2005, vol. II, p. 449

⁵¹ Tale analogia è rintracciabile nelle parole dello stesso Frank Lloyd Wright, che affermava: *in un progetto organico vi sono eccellenti ragioni perché una cosa sia com'è, stia in un certo posto e non altrove. La gente è parte dell'edificio, aiuta a creare le cose organiche, può comprenderle e farle proprie.*

⁵² G. C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'arte Moderna. 1770 – 1970. L'arte oltre il 2000*, Sansoni, 2002, p. 145

o meno esplicite, tutte volte a sottolineare la sua sostanziale estraneità al tema della decostruzione. Sintetizzando, Hadid cavalca gli esiti suprematisti appunto per non fare i conti con la crisi post-moderna, e balzare direttamente in un "post-decostruttivismo". Infatti, circa 20 anni dopo essersi laureata all'A.A., la stessa Hadid affermerà:

Ultimately what one learns from Malevich is the idea of Suprematism as injected into architecture and its influence on the plan. Its potential lies in what it does to the plan because people do funny little buildings but the plans remain to be very banal. I felt the biggest impact you can have on architecture is how to re-organize a plan and how you inhabit a plan, how you move through the plan. On any level, I'm not just talking about the ground. Also this notion that there is another force, that you are free from a certain restriction, this whole idea of liberation from gravity is not because you are flying around in the air but because you are freed from existing orders. Therefore you have a new order and there may be many others. This whole idea of the fluidity of the plan, the fragmentation of the plan, the whole idea of randomness which is really very calculated. All this was meant to question how you use space and how you make space. It finally led to project how you can inhabit and carve away spaces which are special. That is really the learning from Malevich and Suprematism.⁵³

Hadid rimarca ancora una volta la questione della tessitura: il suprematismo, come tecnica in grado di generare una continuità visiva tra gli elementi della composizione, serve per ottenere una continuità trans-architettonica, che coinvolge più dell'edificio in quanto tale.

Una produzione creativa perpetua innanzitutto "liberata da ordini esistenti": l'avversione per ciò che si impone come regola dispotica sembra essere il fulcro del legame con Malevich e il suo "grado zero", ed è altrettanto ovvio il richiamo ai discorsi di Frank Lloyd Wright e Bruno Zevi contro ogni ortodossia, contro ogni "ismo" culturale e ogni restrizione della libertà creativa sulla base di norme precostituite.

I have never really been totally aware of this whole issue of deconstruction. For me it was a departure from historicism and post-modernism. We were dealing with shifting volumes, with juxtaposition and collisions. I think that the current discourse of seamlessness and fluidity really stems from that. I don't think that the project of deconstructivism is about collage. That whole strange space between the colliding objects became another topic.⁵⁴

Il linguaggio architettonico decostruttivista come semplice - potremmo quasi dire "indolore" - abbandono di storicismo e post-modernismo: per poter capire come può Hadid arrivare a una simile posizione, è necessario leggerne l'opera pittorica, che ha contraddistinto l'attività dell'architetta irachena per i primi 6 anni di lavoro (immediatamente successivi al periodo di collaborazione con Rem Koolhaas presso lo studio OMA) durante i quali, nonostante le numerose vittorie e i premi vinti, Hadid non è riuscita a costruire alcuno dei suoi progetti.

A proposito dei dipinti "architettonici" a cavallo tra la tesi di laurea del 1976-77 e il primo progetto realizzato del 1985 della Hadid, Margherita Guccione scrive:

Un efficace riepilogo del 1983 - "The World (89 Degrees)" - raccoglie tutti i suoi lavori, montandoli in un unico paesaggio artificiale che, da un'angolazione aberrata, quella di un missile in fase di decollo, permette di vedere la curvatura della terra capovolgendo l'orizzonte consueto e moltiplicando i punti di vista in ragione del movimento e della velocità. E' una rappresentazione che dimostra come la strada intrapresa possa portare a un nuovo modo di concepire l'architettura. E ne enuncia efficacemente i postulati: le spazialità architettoniche non sono legate alla statica della geometria euclidea, ma si possono esplorare con dinamiche simultanee, non solo geometriche ma anche temporali e sensoriali.⁵⁵

E' di grandissima importanza soffermarci sul dipinto di cui parla Guccione: "The World (89 degrees)", che sintetizza, appunto, l'opera "pittorica" della Hadid e il cui nome in realtà già la dice lunga riguardo il

⁵³ Zaha Hadid, in un'intervista con Richard Levene del 1992, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 24

⁵⁴ Zaha Hadid, in un'intervista con Mohsen Mostafavi del 2001, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 64

⁵⁵ Margherita Guccione, *op. cit.*, p. 20-21

significato, anticipando la prima ricerca architettonica ed evocando da subito quella "differenza" deleuziana, che Hadid addirittura qui sembra precedere di ben 5 anni (il libro "La piega" viene pubblicato per la prima volta nel 1988, anche se molti concetti sono già distinguibili in "Mille piani" del 1980), e cioè quella descrizione della continuità come dell'assenza di un poligono e di un cerchio, ma di un numero variabile di lati e angoli che non ha preferenza, che non ha interruzioni né fratture per cui non esiste un angolo privilegiato, preciso, netto, ma una gradienza angolare che varia all'infinito.

Il dipinto raffigura la città odierna, gli edifici che la compongono, ma soprattutto protagonista della tela è il tracciato urbano, l'invoso spaziale cardo-decumanico della città occidentale, che rappresenta, evidentemente, anche per l'architetta irachena la cifra essenziale della cultura architettonica europea, una delle stringhe più profonde del codice genetico del paradigma culturale del mondo classico e moderno.

Questo tracciato "storico" è conformato a partire dal massimo "dogma" della classicità (come della modernità) che è l'ortogonalità, mentre Hadid lo raffigura come una "X" curva e asimmetrica e intitola il dipinto, appunto, "Il Mondo (a 89 gradi)", volendo quasi lanciare una provocazione, chiamando in causa i 90 gradi classico/moderni e prendendosene gioco sottraendone solamente uno: quale è la ragione profonda di una simile scelta e quale il suo senso culturale? Ironizzando a proposito della questione dell'ortogonalità, Zaha Hadid afferma:

Tutto è nato dalla mia avversione all'angolo retto. La gente si chiede sempre perché nei miei lavori tutto sia in diagonale e non ci sia niente a 90 gradi. Il fatto è che quando ero una studentessa dall'AA non c'erano aule attrezzate; ogni volta dovevo portarmi da casa il tavolo da disegno e riportarlo a casa la sera. A volte non avevo il tempo per preparare tutto. Allora le tecniche di disegno erano piuttosto primitive. Non avevo con me né una riga né una squadra. Io non amavo le squadre, per cui cercavo di indovinare i 90 gradi. E tutto diventava leggermente obliquo. Quello che allora era per necessità una metodologia "casalinga", nel tempo si è affinata diventando un credo progettuale: niente a 90 gradi.⁵⁶

In realtà, dietro la questione dell'"odio per le squadre", come afferma la Hadid, c'è innanzitutto il suo retroterra culturale; l'educazione laica, liberale, potremmo dire "sessantottina", cioè fondamentalmente anticonformista, si fondono insieme liberando l'architetta irachena dal principio dal timore reverenziale per il dogma fondante dell'architettura occidentale: l'ortogonalità e la conseguente struttura trilitica classica e moderna, simbolo della tradizione della grecità.

Per Hadid, l'ortogonalità non rappresenta però soltanto un simbolo del "vecchio" da sorpassare: per lei l'angolo retto è una barriera, una vera e propria diga che ostacola e impedisce l'espressione del "flusso" vitale (che a sua volta rimanda alla vita liquida intesa da Bauman, come vedremo) e a cui ha già accennato la stessa architetta irachena a proposito del tema dello "scambio"; andando più in profondità potremmo dire che Hadid (come gli architetti "dichiaratamente" decostruttivisti) individua nei 90 gradi dell'architettura classica e poi moderna il segno linguistico che meglio di ogni altro rappresenta la cesura della continuità, la fine della linea che viene interrotta dall'angolo retto così come la connessione e la continuità spaziale tra interno ed esterno viene interrotta dalla compiutezza e dalla conclusione dei solidi platonici e in particolare dal parallelepipedo antico e "moderno": si tratta - per Zaha Hadid e per gli architetti decostruttivisti - della questione di fondo del paradigma culturale europeo e occidentale, e cioè dell'espressione architettonica tangibile di quel "distacco" tra soggetto e oggetto aristotelici e cartesiani distinti, separati e contrapposti contro cui si battono Husserl nella sua critica alle scienze europee e poi i filosofi decostruttivisti e contemporanei.

Tornando al dipinto, come Zaha Hadid ha dichiarato esplicitamente, il suo desiderio, quello dell'A.A. londinese dove si era formata, era di uscire dal paradigma pre-esistente, di romperne i codici per voltare definitivamente pagina: questa è l'operazione culturale che Hadid sintetizza nel dipinto "The world (89 degrees)". Il missile in fase di decollo, di cui parla lei stessa a proposito della tela in questione, rappresenta il motore della propria creatività, rappresenta Hadid stessa "liberata" e "sguinagliata" anche dall'A.A. di Banham e Koolhaas, staccarsi dal suolo/paradigma attuale, per intraprendere il suo viaggio verso l'inedito, da dove vedere il mondo con "nuovi occhi".

Questa operazione - che chiaramente allude anche allo "slancio calcolato" del costruttivismo, come trattato in precedenza e come ancora tratteremo in seguito - ha due risvolti molto diversi ma, nel caso specifico dell'esperienza hadidiana, indissolubilmente connessi e interdipendenti: il primo, come si è visto, riguarda la poetica di fondo della Hadid, che ha a che fare con il tema della continuità, e quindi del movimento, della

⁵⁶ Dal numero monografico di *Abitare* "Being Zaha Hadid", rivista n. 511 04 2011, p.110

fluidità e più in generale, della "ricucitura" tra gli elementi dello spazio architettonico, che riconduce allo spirito organico wrightiano e apre la strada a un possibile cambio paradigmatico per la cultura architettonica occidentale; il secondo invece, in profonda contraddizione col primo, è legato più da vicino alla questione del "volo" del missile, e quindi del costruttivista e moderno "distacco" dal suolo terrestre che si deforma in quanto oggetto attraverso il punto di vista del soggetto in movimento.

4.3 La contraddizione di una complessità come parte del progresso tecnico occidentale

Possiamo riassumere in questi termini quanto trattato sinora a proposito della relazione tra Hadid e il Costruttivismo: mentre nel mondo architettonico si assisteva alla fine del Movimento Moderno, seppellito sotto le tonnellate di acciaio e vetro dell'International Style, e ad un sostanziale oblio del movimento organico, che dopo la morte di Wright era divenuto una corrente secondaria (relegata al talento dei pochi in grado di gestire, senza strumenti digitali, la complessità tridimensionale dei progetti organici), gli sforzi di trovare una nuova direzione di ricerca originale e genuina, espressione diretta di quegli anni, si trasformavano in una vera e propria diaspora che vedeva da un lato uno Storicismo, spinto e sostenuto anzitutto dalla cultura italiana, abbandonare il moderno per rifugiarsi nelle figure dell'architettura classica più consolidate e riconoscibili - nel tentativo di fuggire allo spaesamento dei quartieri razionalisti - e dall'altro un post-modernismo, preludio del decostruttivismo, che esprimeva la deriva nichilista della post-modernità e della dissolvenza di ogni riferimento, di ogni dato "reale", di ogni possibile oggettività, tornando alla questione discussa nell'introduzione.

In questo panorama, che preludeva al pensiero decostruzionista di Derrida e dei suoi allievi, Zaha Hadid si trova a dover scegliere un suo punto di partenza, un inizio che fosse insieme immune dalla crisi semantica post-moderna e al riparo dallo Storicismo classicheggiante, ed è molto significativo il fatto che lei faccia riferimento a "un'alternativa" che avesse dei precedenti nell'avanguardia russa come se quest'ultima fosse dal principio una rampa di lancio, uno "start" dal quale partire, in qualche modo secondo la sua lettura immune, come "avulsa" dalla propria contingenza reale, storica.

The twentieth-century triumph of technology and our accelerating and ever changing life styles have created a totally new condition. These changes, despite the difficulties, have a certain exhilaration which is yet to be matched in architecture. It is that revision and the absolute need for inventiveness, imagination and interpretation that makes our role in architecture more valid. We can no longer fulfill our obligations as architects if we carry on as cake decorators. Our role is far greater than that. We, the authors of architecture, have to take on the task of reinvestigating Modernity.

An atmosphere of total hostility, where looking forward has been, and still is, seen as almost criminal makes one more adamant that there is only one way and that is to go forward along the path paved by the experiments of the early modernists. Their efforts have been aborted and their projects untested. Our task is not to resurrect them but to develop them further. This task of fulfilling the proper role of architecture, not only aesthetically but programmatically, will unveil new territories. In every project there are new territories to be invaded and others to be conquered: and this is only the beginning.⁵⁷

In questo manifesto Hadid espone ancora una volta in maniera inequivocabile l'intreccio dal quale parte, cercando di creare i presupposti per una ricerca totalmente nuova e originale, che però pare fondarsi su un progresso scientifico che Hadid stessa non riconosce come il corollario del paradigma culturale cartesiano che di fatto è l'opposto dell'intreccio e che produce proprio quella frattura, quella "liquidità" alla quale la sua sensibilità cerca rimedio: si tratta di una contraddizione cruciale, quella che viene fuori dall'ibridazione di un "ottimismo" riguardo la scienza come valore positivo universale (preso direttamente in prestito dalle avanguardie russe e italiane) e una percezione molto lucida e precisa riguardo quella che Bauman definirà la "liquidità" della modernità (la vita descritta da Hadid come in un "cambiamento costantemente accelerato", una definizione al limite della profezia sul vivere quotidiano odierno) e una dichiarata volontà di "re-investigare" una non meglio definita "Modernità" come compito preciso dell'architettura.

Se torniamo al dipinto "The world (89 degrees)", e alla questione del cambio di prospettiva proposto da Hadid, è necessario chiedersi di nuovo come ciò accada, come cioè Hadid possa "sfilarsi" dalla necessità decostruttiva per ritrovarsi "direttamente" libera dalla questione occidentale moderna e post-moderna.

Abbiamo già collegato gli 89 gradi del titolo al pensiero complesso, eppure è necessario notare che questo suo vedere la città come magma in continua trasformazione, "già" spinto e deformato dall'energia della vita

⁵⁷ Zaha Hadid, *Zaha Hadid Planetary Architecture Two*, Architectural Association publications, 1983

in movimento, questa operazione di "fuoriuscita" o evasione dal paradigma occidentale avviene per mezzo di un più che metaforico "decollo del missile", che si chiama Zaha Hadid: siamo di fronte alla seconda chiave di lettura del dipinto, e quindi della traiettoria di ricerca hadidiana, che ci riporta in primis alla differenza sostanziale tra costruttivismo e organicismo, così come già appare palese nel confronto tra la spirale serena e pacifica del Guggenheim wrighitano (espressione della democrazia roosveltiana) e quella inclinata e acuminata del Monumento alla Terza Internazionale tatliana (espressione della rivoluzione sovietica).

Hadid, nel tentativo di tirarsi al di fuori "d'un sol colpo" dalla questione culturale occidentale, che implica innanzitutto il riconoscimento della sfera semantica, per poter poi aprire le porte a una fase successiva, tenta invece di attuare, decollando "come un missile", quello stesso distacco dal suolo - che a ben vedere è un distacco dalla realtà concreta, cioè dalla contingenza del reale - proposto dai costruttivisti russi nella speranza di elevare lo stadio spirituale umano attraverso una "rivoluzione" istantanea, e quindi anche "astratta" (nel senso letterale, "tratta fuori" dalla contingenza del reale), che ritorna in pieno nell'ambito della oscillazione post-cartesiana della cultura contemporanea, così come affermato da Morin a proposito del marxismo facente parte dello stesso progetto "cartesiano" occidentale.

Una via "veloce", se si vuole, quella intrapresa dalla Hadid, che tuttavia non può che condurre a una contraddizione inestricabile tra il progresso tecnico, tra il distacco come mezzo per il "progresso" dell'uomo "moderno" (tornando alle parole di Frampton a proposito della doppia origine hadidiana) e il fulcro della sensibilità hadidiana - quello scambio continuo che ricuce e relaziona insieme gli elementi ambientali, nella descrizione dell'unicum "complesso" naturale e architettonico della Valle dell'Eden.

Il "salto" suprematista - che propone un'architettura liberata dalle forze fisiche della realtà, in primis da quella gravitazionale, e quindi il distacco e la sopraelevazione, che di fatto Hadid adotterà sempre più di frequente soprattutto nei progetti più recenti - di fatto ripropone una realtà vista da lontano, che diviene rampa di lancio di un soggetto onnipotente, confliggendo profondamente con il tema della continuità, dello scambio organico, che al contrario necessariamente richiama il tema della *landness*, la "terrestrialità" espressa dall'attacco al suolo, dal radicarsi nella terra, così come declinata da Wright e dai proseguitori della lirica organica come Aalto, Saarinen e il contemporaneo Soleri.

Questa contraddizione resterà sempre viva nella ricerca formale hadidiana, influenzando indistintamente le nuove generazioni, implicando, oltre al tema della sopraelevazione - che genera un edificio di fatto staccato dal contesto, che viene così "dominato", riproponendo ancora l'antitesi soggetto-oggetto fondante del paradigma occidentale - quello forse ancora più fondante dell'apertura, della non-finitezza e delle permeabilità spaziale, fino a quello della molteplicità, caratteri cruciali, come abbiamo visto attraverso le parole di Paci, o di Deleuze, nello sviluppo di un'architettura "dello scambio" e della continuità interindividuale.

La sopraelevazione come prima contraddizione

Affrontiamo innanzitutto il primo conflitto, quello posto in essere dalla sopraelevazione e quindi dal distacco dell'edificio dal suolo, a proposito del quale Hadid afferma:

I think there is one important question concerning the development of the new plan, which is that occupies the new ground and on that condition how does one treat the ground? I think it is the biggest failure of the Modernism, that connection between the first floor and the ground, does not work.⁵⁸

E' chiaro il rimando della Hadid alla questione della separazione dal suolo legata fortemente ai modernisti europei e in primis a Le Corbusier, il quale a tale proposito aveva definito l'uso dei pilotis come caratteristica essenziale di un'architettura "moderna", cioè, come afferma Argan, di un'architettura volta alla purificazione e alla rappresentazione dei valori della tradizione occidentale/classica.

I pilotis, e quindi il fatto che l'edificio dovesse essere "staccato" dal suolo, erano fondamentali perché l'idea stessa di architettura classica e moderna era ancorata indissolubilmente alla caratteristica del "sacro" distacco dell'edificio dal suolo, dalla gradinata che conduce, attraverso la salita, al piano rialzato dei templi della

⁵⁸ Zaha Hadid, in un'intervista con Richard Levene del 1992, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 25

grecità - la *crepidine* come elemento di alterità e distacco dalla natura, intesa come condizione "bruta" - sino al vuoto sul quale fluttua l'edificio miesiano, a cui portano delle scale pressoché smaterializzate.

Hadid sente, ovviamente vista la sua sensibilità organica, questa come, letteralmente, una "cosa che non funziona", tralasciando il fatto che i modernisti non avevano affatto scelto di "risolvere" quel problema, essendo quello dal loro punto di vista essenziale prerogativa di un'architettura europea e occidentale, per quanto nuova e "moderna" questa potesse essere, il contrario di un problema.

D'altra parte, in parallelo, Hadid sembra imputare questa "carezza", questa mancata risoluzione del problema soltanto al Modernismo (quello europeo), quando invece è altrettanto evidente che il tema del distacco dal suolo, è anche e soprattutto un tema costruttivista, legato cioè metaforicamente alla volontà politica propriamente rivoluzionaria che diventa di fatto una realtà dalla quale sopraelevarsi, dalla quale "liberarsi" (esattamente come avviene per il soggetto cartesiano, descritto da Husserl e dai pensatori odierni, che si eleva sulla realtà/oggetto al fine di dominarla ponendovisi al di fuori).

Agli occhi di Zaha Hadid, in sintesi, risulta un difetto il distacco dal suolo perché il fatto che l'edificio debba essere profondamente legato al pian terreno urbano - come è stato chiarito in precedenza - è insito nel suo centro d'interesse, fa parte della figura "naturale" dell'emergenza, ed ha direttamente a che fare con la questione della ricomposizione e della connessione continua tra edificio e ambiente circostante.

Ed è la stessa Hadid a tornare molto spesso su questo tema, istintivamente ricollegandolo proprio alla questione del decostruttivismo:

Luis Rojo de Castro - Your work has been included with deconstructivist architecture several times, starting with the MoMA show in 1988. But when this happens, it is never with your voice. Are you interested in architecture theory?

Zaha Hadid - Well, I don't think architecture theory has to do with having to assimilate an existing theory. The real value of theory should be understood, which is different from identifying oneself with a theoretical trend. I think our work is fundamentally about how to find a way of inhabiting spaces and how you use them. (...) Our interest is more about how you respond to the city, how through a new geometric plan for the ground you can open spaces, making them more public and more civic. How you manipulate the space, whether it is to be layered, whether it is to be compressed or expanded. (...)

The main issue is how you deal with building in the city. And, in particular, how you deal with the ground condition. Our interest is about how you open up the ground. It is an issue which has not yet been resolved. I don't think we can face this problem in a conservative way. It should be investigated and resolved differently. One of the problems with the early moderns was that the ground condition was not programmed. So we try to develop this idea of opening up the ground but, at the same time, not leaving it empty. It should be occupied with different activities, making it possible for people from the city to use the ground, penetrate the site.⁵⁹

E' cruciale, e a questo punto chiaro ed evidente, innanzitutto il fatto che Hadid tralasci in maniera volutamente superficiale il problema della "teoria" architettonica, in favore invece della descrizione diretta di un "interesse", circa il modo in cui rispondere alla città in chiave pragmatica, che esprime la sensibilità al tema della continuità, dello spazio pubblico e "civico" come questione essenziale: quello che ancora una volta può leggersi tra le righe è che, a differenza di Tschumi, Gehry o Eisenman, Hadid non senta minimamente il bisogno di passare per una "battaglia" contro un'autorità e una tradizione consolidata da smantellare, prima di poter occuparsi di qualcos'altro, prima di poter dare libero sfogo alla propria creatività. Eppure, come vedremo, nonostante i numerosissimi manifesti di intenti, nonostante il continuo sfuggire al tema della decostruzione e quindi al dibattito sulla semantica modernista facendo ricorso al "grado zero" suprematista come trampolino di lancio, l'architettura di Zaha Hadid partirà di frequente dal linguaggio architettonico del modernismo europeo, prendendo in prestito da questo - in netta contraddizione con gli intenti dichiarati - non soltanto il distacco e la sopraelevazione dal suolo, ma moltissimi altri elementi.

⁵⁹ Zaha Hadid, in un'intervista con Luis Rojo de Castro del 1995, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 32-33

La chiusura dell'involucro spaziale, corollario del "decollo"

Arrivando al secondo tema, quella relativo all'apertura dell'involucro spaziale, questo riguarda più da vicino il conflitto tra il carattere comune organico-costruttivo dello spazio che si inverte direttamente a partire dal movimento, e il carattere legato alla figurazione classica/moderna/europea. Si potrebbe dire, infatti, che l'architetta irachena, anziché muovere la propria ricerca lessicale direttamente a partire dal guscio spaziale/strutturale organico che fonde insieme figura biologica con quella antropica (si pensi al Goethaneum, edificio/caverna, e poi al Guggenheim, edificio/conchiglia), si avvarrà di frequente dell'uso della grammatica modernista dei *pilotis*, delle finestre a nastro, del *beton brut*, e finanche dei volumi prismatici "puri"; e anche se deformerà e inclinerà questi elementi (come avviene nel lessico architettonico decostruttivo, ma nel caso di Hadid senza il significato proprio della decostruzione) nel tentativo di utilizzarli come codice espressivo della propria sensibilità organica - mossa dal tema della continuità, dell'intreccio e dello scambio senza cuciture - resterà invece intrappolata nel baratro contenutistico presente tra la sua sensibilità e quella dell'architettura del Movimento Moderno europeo (e quindi dell'architettura cosiddetta decostruttivista):

La mia architettura è fortemente influenzata dal Movimento Moderno. Quell'idea del modernismo secondo cui ogni volta che si raggiunge un determinato scopo ci si ferma per poi ripartire è di grande attualità.⁶⁰

Entrambi i miei genitori, anche se in maniera indiretta, erano interessati all'architettura. (...) Da bambina ho avuto modo di vivere ogni giorno a contatto con la nuova architettura. Di fronte alla mia scuola si trovava un edificio di Gio Ponti. Al nord mia zia, invece, si era fatta costruire una strana e bella casa in stile Le Corbusier. L'edificio mi aveva colpito immediatamente, tanto da diventare un'ossessione.⁶¹

Probabilmente Le Corbusier rabbrivirebbe al sentire la definizione "in stile Le Corbusier": come è noto, per l'architetto svizzero - così come per gli altri maestri del Modernismo europeo, da Mies van Der Rohe a Walter Gropius - sappiamo, anche dalla definizione del libro "Verso un'architettura", che *stile* significava unità di principio, carattere spirituale che tiene insieme tutte le opere di un'intera epoca, potremmo aggiungere di un intero fronte culturale, esprimendone lo spirito profondo, la chiave quasi "metafisica", e cioè l'interpretazione della realtà e dell'essenza; tanto è vero che è noto il fortissimo attaccamento corbusiano alla radice greca, in primis alla struttura del Partenone e dell'acropoli ateniese, come radice del mondo occidentale "da redimere", come afferma Argan, ed è altrettanto nota la sua personale e poetica percezione della "fine" di questo mondo; percezione che, come noto, esprimerà magistralmente nel progetto di villa Savoye - l'occidentale certezza che diviene un fragile castello di carta - e poi avanti, fino e dopo la cappella di Ronchamp. Ancora Hadid relaziona in maniera diretta la propria ricerca a quella di Oscar Niemeyer:

I still think Niemeyer is a great architect, and I must say after having been in Brazil a few times I still think that his work is really spectacular. After meeting Lucio Costa you realize that the seminal figure in Brazil was really Costa. But Oscar Niemeyer's work is incredibly interesting in formal terms, and I think the whole seamless project starts there. The whole idea of the ramp and the manipulated ground. It is very peculiar. The unfortunate thing about it is that this was all done in the 1950's and 1960's, and not much more has been done in the last twenty or thirty years.

Eppure a ben vedere la ricerca riguardo la fluidità niemeyeriana è affatto diversa da quella hadidiana, e non si tratta di una differenza superficiale quanto di una differenza epistemologica, che tocca direttamente l'origine della fluidità e la figura – nel caso di Niemeyer – che viene resa "fluida". Zevi specifica in maniera completa la questione riguardo il brasiliano:

Ciò che in Le Corbusier è duttile e lirico commento di crude stereometrie assume disinvoltamente il ruolo di sostantivo nelle invenzioni a mano libera del discepolo più fortunato, il brasiliano Oscar

⁶⁰ Da una conversazione con Margherita Guccione, Roma, Marzo 2003

⁶¹ Dal numero monografico di *Abitare* "Being Zaha Hadid", rivista n. 511 04 2011, p.70

Niemeyer. Dopo il tirocinio del famoso ministero a Rio de Janeiro e il padiglione all'Expo di New York 1939 progettato con Lucio Costa, la sua sbrigliata fantasia prende il sopravvento. Neoespressionismo frenato, perchè la gestualità non ha l'impeto e gli ingorghi dell'"action architecture": gode nell'inalare le flessioni edonistiche di Hans Arp sintonizzandole ad umori precariamente gioiosi. Lo Yacht Club e la chiesa di Pampuhla, le planimetrie serpentine, l'ingegnosa villa dell'architetto a Rio Appartengono alle temperie degli anni quaranta ed offrono alla crisi del razionalismo un provvisorio compenso nell'euforia di curve e brise-soleils. A paragone delle coeve esperienze organiche, europee e nordamericane, quelle brasiliane sembrano bozzetti ingigantiti, mantengono l'eventicità ma di rado la fragranza dello schizzo.⁶²

Niemeyer, nato nel 1907, ingigantisce, talora a scala paesaggistica, gli "oggetti a reazione poetica" del maestro svizzero-francese.⁶³

La ricerca del brasiliano, quindi, ha molto poco a che fare con quella organica e quindi con quella hadidiana improntata allo scambio senza cuciture con l'ambiente esterno, non è incentrata a partire dal "grado zero" suprematista, né si occupa direttamente della composizione spaziale nella chiave creativa organica, partendo invece dalle figure "liriche" corbusiane

Queste affermazioni di Hadid riguardo il suo interesse per il linguaggio moderno, soprattutto considerando gli evidenti segni "presi in prestito" dalla grammatica razionalista e soprattutto corbusiana/niemeyeriana che caratterizzeranno la sua primissima ricerca architettonica (le rampe, i pilotis, le finestre a nastro, le forme prismatiche, e naturalmente la sopraelevazione), mette in luce definitivamente l'idiosincrasia, la contraddizione profonda insita nell'accostamento tra uno "stile Le Corbusier", Niemeyer, il costruttivismo russo e il tema tutto organico dello scambio, della continuità e dell'interdipendenza naturale. Argan chiarisce ancora meglio la questione - e quindi la contraddizione hadidiana - scrivendo a proposito della differenza sostanziale tra "razionale" e "organico":

Le due parole che più frequentemente ricorrono nelle teorie e nelle proposizioni degli artisti contemporanei sono: astratto per la pittura e la scultura, organico per l'architettura.

Quando di una forma si dice che è astratta si pone implicitamente il quesito: rispetto a che cosa? Evidentemente rispetto a tutto ciò che per noi è concreto, assodato, storico: alla nostra esperienza nel senso più largo. Quella forma non rappresenta perché la rappresentazione presuppone il dato dell'esperienza; quindi quella forma non ha un oggetto ma è un oggetto, dotato di un'esistenza non più simbolica ma reale.

Quell'oggetto si pone come pura realtà in quanto si eccettua dal mondo delle apparenze e le contesta, e si pone come assoluto presente in quanto si eccettua dall'esperienza o dalla natura, cioè dal passato. Perciò dopo aver detto che quella forma è astratta rispetto alla natura, si afferma che, al contrario, proprio la rappresentazione è un'astrazione e che soltanto la forma astratta o non rappresentativa o non figurativa merita di essere considerata per eccellenza concreta.

Il primo Cubismo, il cosiddetto Cubismo scientifico, si propone di attingere a una realtà essenziale attraverso la scomposizione delle apparenze. Picasso, dice Breton, "trompe sans cesser l'apparence avec la réalité".

In questa posizione è evidentemente implicita una contestazione radicale di tutto ciò che è passato, storia o tradizione. E' implicita anche la contestazione del pensiero idealistico e classicistico dell'arte come conoscenza; infatti quel contatto con una realtà più profonda o essenziale non ammette un'oggettivazione, ma esige una partecipazione, quasi una confusione con le realtà.

E' anche evidente che la realtà non può essere pensata come data o finita, ma come un continuo formarsi ed evolvere, un crescere su se stessa.

Organico è appunto il termine col quale si designa la legge vitale o di crescita della realtà.

Uno scultore astrattista, Moore, ricorre infatti al termine "organico" per definire la ragione profonda delle sue forme; e lo contrappone a "costruttivo".

Costruttiva è la forma proporzionale, composta, geometrica; organica la forma elementare.

⁶² Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, 2010, p. 388

⁶³ B. Zevi, *op. cit.*, tav. 570

La forma costruttiva si esaurisce nell'assoluto dello spazio, cioè dell'idea; la forma organica si riduce all'assoluto della materia.

Nella terminologia critica dell'architettura moderna il termine organico ha ormai decisamente surrogato il termine razionale. Vale per questi due concetti l'antitesi indicata tra organico e costruttivo.⁶⁴

Quindi possiamo affermare che l'architetta irachena da una parte è consapevolmente di "costituzione post-decostruttivista" e dall'altra mescola dal principio e costantemente il suo proprio codice espressivo con quello appartenente al Razionalismo europeo, tralasciando la sostanziale diversità che c'è tra la matrice costruttiva-organica-espressiva che unisce Malevich, Tatlin, Wright, Saarinen, Mendelsohn, e la matrice razionalista-modernista europea che muove la ricerca architettonica a partire dalla figura classica.

Così, sebbene Hadid sia caratterizzata da una sensibilità organica d'origine, questa va però strutturandosi attraverso una sorta di "impalcatura" occidentale, una formazione europea e anglosassone che, anche se in maniera spesso invisibile, dal principio ne tiene vincolata l'espressione all'interno dello stesso paradigma culturale e architettonico da cui la stessa Hadid dichiara di evadere.

La tipica "apertura" e infinitezza dei più riusciti e conosciuti progetti hadidiani per questa ragione spesso cede il passo a una nuova introversione, che fa in modo che lo spazio si auto-imprigioni nuovamente in una ennesima scatola chiusa, in un involucro a-relazionale ermetico che, pur continuando a contenere e ad esprimere una figura biomorfa, di fatto "cieco" e "sordo" rispetto all'ambiente - sia esso città o territorio naturale - esterno.

Progetti come il Phaeno Science Museum, le residenze viennesi, gli ultimissimi Guggenheim di Vilnius e Rabat Grand Theatre - e moltissimi altri, anche se naturalmente mostrano un linguaggio architettonico coerente, egualmente basato sul tema della continuità e della fluidità della superficie e degli elementi dell'involucro, mostrano in maniera evidente una sostanziale estraneità al tema post-decostruttivo della ricomposizione dei frammenti separati della post-modernità, e quindi al tema dell'apertura spaziale, della continuità tra edificio e ambiente esterno, per rievocare il pensiero di Paci, e della stessa permeabilità e apertura del pian-terreno ai flussi della città, per usare le stesse parole dell'anglo-irachena.

Al contrario, questi progetti si fondano proprio su quelle caratteristiche essenziali del paradigma cartesiano che sono identificabili nella scelta di forme prismatiche - o, nel caso di Hadid, "pressoché prismatiche" - concluse, che nell'ibridazione biomorfa sfociano spesso in un esito formale ambiguo, espressione di una sensibilità fortemente in bilico tra una sentita e autentica radice relazionale, e cioè "complessa", e una vacua e superficiale declinazione di un lessico occidentale "bio-deformato".

In questi progetti, anche laddove non vengono usati direttamente gli esili pilotis moderni (anch'essi naturalmente inclinati, ma non a esprimere l'instabilità e l'incertezza del destino del paradigma occidentale, o la decostruzione di un codice precedente, ma invece a voler esprimere il movimento intrinseco della composizione organica/costruttiva), è egualmente evidente il distacco dell'involucro spaziale chiuso e "completo", che, a causa della sua deformazione e del suo essere modellato tridimensionalmente nella volontà di esprimere un dinamismo vitale, diviene ancor di più oggetto chiuso in sé, alieno rispetto al contesto in cui sembra essere calato "dall'alto", manifestando così nei fatti un risultato diametralmente opposto al centro d'interesse originale: un'architettura/bunker che diviene una scultura ermetica - potremmo dire cosmetica - della scala urbana, a volte anche sopraelevata, espressione di una totale discontinuità con l'ambiente esterno, che sia quest'ultimo la città contemporanea o l'ambiente naturale.

⁶⁴ Giulio Carlo Argan, *Introduzione a Frank Lloyd Wright*, dalla rivista *Metron*, N°18, Ed. Sandron, Roma, 1947

5. Un tentativo di ricucitura degli elementi

L'obiettivo metaforico di "The world (89 degrees)", "al di qua" della contraddizione di cui si è discusso, risulta chiaro: se il paradigma predefinito è quello classico/cattolico/edipico (per dirla con Argan e Deleuze/Guattari), e se il simbolo architettonico per antonomasia di questo paradigma è l'angolo retto, "spezzare le catene" paradigmatiche equivale a "spezzare" l'angolo retto; eppure, come si è visto, se è vero che questa è l'operazione tentata da Eisenman e dagli altri architetti decostruttivisti, sappiamo non è affatto l'operazione hadidiana.

Nel dipinto in questione l'angolo retto non è "frantumato", o "disarticolato" e nemmeno "incrinato" (come invece lo è nei progetti decostruttivisti di Eisenman, appunto): l'architetta irachena - donna - non ha bisogno di distruggere l'effigie "paterna" - per dirla ancora con Deleuze e Guattari - lo stemma dell'"autorità dispotica di Laio", ma semplicemente la "vede" già "distorta", già modificata, semplicemente attraverso i suoi occhi.

E' a partire dall'atto del ri-guardare, e quindi reinterpretare e rileggere, questo simbolo della grecoità classica che Hadid mette in moto la creatività "rule-changing" chomskiana: Hadid non "vede" la regola classica giacché da principio non guarda affatto alla città come "dispositivo simbolico", completato nella regola ortogonale e quindi inerte; al contrario Hadid vede l'energia in movimento di un organismo urbano vivo e vivido, incompleto e non-finito, continuamente in trasformazione e in evoluzione, e attraverso la pluridirezionalità dei campi visivi, attraverso la simultaneità dei punti di vista aberrati dal loro intrinseco movimento, i 90 gradi diventano "automaticamente" 89: lo erano già, forse non sono mai stati 90.

Non vi è di fatto alcuna "decostruzione" dello statuto codificato preesistente, manca del tutto il "guado" del fiume (espresso da Eisenman attraverso i progetti disarmonici, disarticolati, che esprimono la crisi post-moderna rappresentando l'organismo architettonico classico e moderno in piena scomposizione, quasi a raffigurarne una cruenta "de-composizione"): come anticipato metaforicamente nella sua tesi di laurea, Hadid usa da principio "un ponte", che le permetterebbe di saltare la fase decostruttiva per ritrovarsi direttamente nella fase successiva, così come lascia intuire il suo dipinto.

D'un tratto - e senza spargimenti di sangue - lo scopo dell'architettura si è sfilato, quasi con naturale disinvoltura, da quello classico e moderno della rappresentazione del "sacro" antico, il sacro della disposizione, della crepidine, della proporzione e della trabeazione degli edifici classici; a questo si è sostituito un nuovo senso "sacro", nascosto nel movimento, quello dell'uomo, anzi quello dell'intera città e dell'intero paesaggio che si flette e si curva con lui, al suo passaggio.

D'altra parte, la stessa Hadid ha chiarito bene il motivo profondo della sua scelta di partire dal Suprematismo: prendere in prestito i risultati pittorici e scultorei della ricerca costruttiva/suprematista ha un significato molto più profondo di quello legato alla sfera linguistico/espressiva del dinamismo, e le ragioni che spingono Hadid a studiare Malevich e il Costruttivismo russo e a sceglierne l'opera come punto di inizio della propria sono racchiuse già nella sua sensibilità fondata sul tema dello scambio e della fusione continua tra gli elementi naturali e architettonici.

E' proprio in questa continuità/fluidità spaziale che si nasconde il codice genetico della ricerca hadidiana più intima e originale, ed è anche qui che, abbiamo discusso, avviene il contatto più profondo tra costruttivismo/suprematismo e organico.

Il tema della *continuità*, della riconnessione tra gli elementi in gioco (gli elementi del sito, gli spazi, le persone, gli elementi naturali) diviene centrale e quindi il problema si trasforma, giacché l'architettura hadidiana tradisce definitivamente il dovere della "rappresentazione" dei valori classici così come sono, ormai privi di ogni traccia dell'elemento naturale/relazionale, se ne "sbarazza" per spingersi in una ricerca che, inizialmente, si priva di codici espressivi "solidificati" e storicizzati, ed è sospinta da una pulsione semplicemente ed esplicitamente edonista, legata al piacere puro della percezione dello spazio architettonico che ha il "solo" compito di avvolgere l'uomo in uno spazio continuo, "empatico", "compassionevole", che si muove con lui, essendo il riverbero materico del suo movimento vitale e rimandando alla complessità, cioè all'essere "intessuti insieme" di uomo e pianeta come etica di fondo:

L'architettura deve offrire piacere. Entrando in uno spazio architettonico, le persone dovrebbero provare una sensazione di armonia, come se stessero in un paesaggio naturale, al di là delle dimensioni o del valore economico dello stesso. Proprio qui risiede il mio personale concetto di lusso: è qualcosa che non ha nulla a che vedere con il prezzo, piuttosto con le emozioni che l'architettura riesce a trasmettere. Basti pensare alla spiaggia di Copacabana: è un luogo meraviglioso, ha una sabbia bellissima eppure l'ingresso è libero, gratuito. Il lusso a grande scala e per tutti: questo è lo scopo dell'architettura.⁶⁵

Il lusso hadidiano, da questa prospettiva, è il lusso wrightiano, il lusso di una figurazione bio-antropomorfa come quella percepibile nel MAXXI romano, nel Guggenheim Museum di New York come nel terminal TWA di Saarinen, dove ciò che davvero importa non è il materiale della costruzione, né la preziosità dei dettagli o delle componenti né la presenza di elementi simbolici di alcun genere, e dove, scomparsi triliti e ortogonalità (sostituiti da una organizzazione organicamente interconnessa, che rimanda a quella degli organismi viventi, in alternativa al "pastiche" post-moderno o al caos e alla frammentazione decostruttiva), fulcro compositivo diviene la continuità degli spazi, che si mescolano e si intessono tra loro senza soluzione di continuità, ed è chiaramente leggibile la ricucitura in atto tra le diverse attività ospitate, gli arredi, le caratteristiche del sito e gli altri elementi del reale, che perdono indipendenza e autonomia per divenire invece interdipendenti e interrelati, come descritto da Paci a proposito della rivoluzione organica. Aaron Betsky, infatti, cita espressamente Deleuze a proposito della tessitura hadidiana:

Le radici del modernismo sono da lei cercate nella cancellazione di soggetto e oggetto e poi esposte sul palcoscenico del paesaggio moderno, da lei plasmato come un luogo da percorrere senza timore. I modelli per questa lettura del modernismo risalgono al Barocco, quando soggetto e oggetto per la prima volta abdicarono alla loro autorità assoluta. Al posto del corpo umano, dritto di fronte a Dio in un mondo di peccato, esiste solo la continuità del reale in cui si rifugia l'io interiore:

<<La materia presenta così una tessitura infinitamente porosa, spugnosa o cavernosa, senza presentare vuoti, ma simile semmai a una caverna nella caverna: ogni corpo, per quanto piccolo, contiene un mondo, poiché è percorso da passaggi irregolari, circondato e penetrato da un fluido sempre più sottile. L'insieme dell'universo è simile a "uno stagno di materia nel quale vi sono differenti flutti e onde">>

L'architettura cerca di rendere presente questo flusso di energia e di catturarlo nella miriade di forme che assume:

<<Il Barocco inventa l'opera o l'operazione infinita. Il problema non è come finire una piega, ma come continuarla, come farle attraversare il soffitto e portarla all'infinito... (la piega) determina e fa apparire la Forma, ne fa una forma d'espressione, Gestaltung, elemento genetico o linea infinita d'inflessione, curva e variabile unica.>>⁶⁶

Risulta chiaro che il modernismo a cui si riferisce Aaron Betsky è ancora una volta quello non-europeo, e cioè il Costruttivismo/Suprematismo così come l'organico e l'espressionista; e Deleuze, nelle citazioni del libro "La Piega", riporta nell'ambito filosofico proprio quella "nuova armonia" (l'ultimo capitolo del libro) scaturita dalla ricomposizione di soggetto e oggetto, che si trasformano in un unico "drappo" continuo, che sta alla base del concetto di continuità e interdipendenza spaziale, e che a sua volta si ricollega alla dichiarazione d'intenti hadidiana riguardo il tema della continuità e dello scambio tra gli elementi naturali e umani, che esprime un'interazione continua e un'interrelazione inestricabile.

E' questo il tema dominante del Post-Decostruttivismo e di una parte importante della ricerca di Zaha Hadid, e infatti, tornando ancora al dipinto in questione, oltre al simbolo del crocevia deformato, a "89 gradi" appunto, è evidente che non si tratta di una città composta da frammenti disconnessi, da particelle inerti, autonome e indipendenti le une dalle altre, ma di un vero e proprio "tappeto" vivente unico, organismo bio-antropico articolato per parti interdipendenti che sono intessute insieme e quindi si muovono insieme esprimendo un dinamismo coerente e fluido, che richiama le forme assunte dagli stormi di uccelli in volo, che in maniera solidale si flettono e si curvano seguendo la deformazione - o, meglio, la conformazione -

⁶⁵ Da una conversazione con Margherita Guccione, Roma, Marzo 2003

⁶⁶ Aaron Betsky, *op. cit.*, p. 6-7, le citazioni interne al testo si riferiscono a Gilles Deleuze, *La piega Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi 2004, p.8 e 58

generale come nell'atto di intercettare una corrente d'aria o di assumere una forma complessiva aerodinamica in risposta a una corrente d'aria trasversale.

Per questo, più che edifici singoli e separati, gli edifici/campiture colorate del dipinto si comportano in maniera assai più vicina a quella delle cellule dei tessuti viventi, che seppur mantenendo la loro distinzione individuale partecipano e sono tutt'uno con l'organismo a cui appartengono e per il quale rinunciano all'unisono alla loro individualità in ragione di una inter-individualità, come avviene nelle monadi del libro deleuziano. E di questi edifici non-singolari, non-conclusi e non-finiti, aperti allo scambio, è la stessa Hadid che parla:

(...) when you simplify it you can talk about fortification of the site. This is not simply about blocking access, because the edge is fortified. It doesn't allow any penetration of the site in terms of access or visibility, or with respect to urban connections. Instead we always end up with this idea of how to make a site much more porous to allow for flows of any kind to move through it. Maybe not entirely and indiscriminately, but maybe a selective acceleration of flows, or a branching of flows into many alleys which allow people to follow their trajectories, events to take place, congregation, meeting places, sitting out or whatever. So these sites in the cities are no longer private territories but rather territories of the city. In the case of the Rome project, we offer spaces of public interest at the heart of the site rather than locating all the commercial spaces (shops and restaurants) at the street edge or periphery of the site. (...) It's about providing a space which, in a variety of ways, gives people similar pleasure, enjoyment, ease and well being to what they might experience in the landscape. The idea is to actually provide for civic spaces which have that possibility of giving you pleasure. The intention is not only to challenge the way people use space, the way they live or the way they work, but also to give you a sense of well-being. I think sometimes we lose sight of the question of what it is all for. The bottom line is really about adding something to our lives. This suggests perpetually reinventing the forms of life's domain and to challenge our perception of it and how we inhabit it. For me this leads to a much more permeable urban product which is no longer about the fortification of private against public domains. The ground should be open to everybody, allowing for much more interaction, and more simultaneous activities. As you move upwards into the building it might become much more calm and private, but I think that the ground is really the city and it should have much more porosity. (...) ⁶⁷

E' cruciale l'affermazione riguardo l'interesse della progettazione, che è innanzitutto e di nuovo un "piacere" che, nelle parole dell'architetta, è generato sostanzialmente dall'"apertura" e quindi dalla relazionalità dello spazio, un piacere simile a quello che proviene dall'immergersi in un paesaggio naturale, che nasce dalla percezione della già citata continuità/relazionalità, da una sensazione che ha a che fare direttamente con l'armonica simbiosi che scorre tra gli elementi in gioco, i quali si ricuciono, si riconnettono senza soluzione di continuità, offrendo in termini spaziali esattamente ciò che i pensatori contemporanei intendono a proposito della "non separabilità" di soggetto e oggetto *complessi*, cioè legati insieme.

Hadid ricalca fortemente il tema dominante della connessione del pian terreno - che deve essere, appunto, "poroso", aperto - con il suolo e quindi della connessione dell'edificio alla città: addirittura Hadid afferma che il pian terreno dell'edificio "è" la città stessa, e per questa ragione alla sua permeabilità e alla sua apertura deve seguire una molteplicità di attività simultanee aperte al pubblico.

Il punto è sempre lo stesso: dichiarare esplicitamente il proprio interesse nella ricucitura del pubblico e del privato - richiamando, in questa proposizione, la lettura di Bauman - nella relazione dinamica e osmotica dell'edificio singolo al resto della città, come avviene nel dipinto.

Non si tratta più di un edificio vero e proprio, tradizionalmente e "cartesianamente" inteso, ma di un edificio-città, di un'architettura che è una cellula permeabile, in continuo e perenne scambio con l'esterno, che è tutt'uno con il resto dell'ambiente urbano e che nel pian terreno trova l'intersezione tra un esterno e un interno ormai inscindibilmente fusi.

The way cities are used today is very different to the past. They're no longer organized in the same way. They're certainly no longer based on the work ethic - a Protestant ethic, actually - where everyone has to go home at a particular time. Cities are no longer occupied by one single type of inhabitant: now there's a whole range of ethnic experiences and influences, as well as a different

⁶⁷ Zaha Hadid, in un'intervista con Luis Rojo de Castro del 1995, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 50

agenda for living. There's no longer one particular typology, and I think this has really changed the whole pattern of habitation. As an architect, your client is so many different kinds of people - no longer a single entity - and I think this really adds to the richness of space. What comes out of this is that people want to be in an "event space": buildings not just made up of one single space, but rather of a field of different spaces. I think it's also very interesting to examine how people encounter each other nowadays: where they can sit and stand. There's no longer any hierarchy in the way you can use these spaces.⁶⁸

Un'architettura che si trasforma in un luogo aperto di interscambio, uno spazio in grado di accogliere non più una singola attività, recintata e conclusa, ma invece una pluralità di attività diverse ciascuna compenetrata nelle altre, esattamente come affermato da Paci; ciò che Hadid coglie nella globalizzazione e quindi nella mescolanza di etnie e culture diverse, è il tema dell'incontro tra gli individui, e quindi l'affermazione di un'architettura capace non solo di accogliere ma anche di spronare questo incontro.

(...) But, ultimately, for me it's really about what kind of space you are trying to achieve through these various moves. How you place yourself in the space, how you perceive it and what it does to you as you walk through it, or how it pulls you through it. The issue of lightness and the issue of movement happen almost simultaneously, granting this building a sort of energy. The building is made of a series of walls and planes - horizontal and vertical pieces - that eventually begin to shrink and expand, producing different volumes. We were interested in what it is like to have a projected space, a space based on projection. What would it be like to be in a space capable of resembling frozen movement? A space that seems to be in movement but that is also a projection, a frozen instant.⁶⁹

Le parole di Hadid trovano immediati echi in quelle di Wright e di Alvar Aalto (in generale dei maestri dell'organico ancor più che del costruttivismo), quando questi si riferiscono alle necessità psicosomatiche dell'essere umano come uniche vere leggi per la definizione dello spazio architettonico una volta liberato dalla rappresentazione del classico.

Il tema del movimento, sempre presente dal Costruttivismo al Suprematismo e all'organico, è indissolubilmente legato a quello dell'apertura e quindi della continuità/fluidità spaziale, rimanda sempre all'idea di edificio non-edificio, nel senso di organismo incompiuto, aperto all'interazione, e anche su questo aspetto Hadid è molto esplicita:

Nel primo periodo, più di ora, utilizzavamo quella che chiamavamo "composizione incompleta". La composizione sarebbe stata fatta come un insieme o come una parte, o le si sarebbe potuto dare una sistemazione senza perdere nulla. Non si tratta di un oggetto chiuso, finito.⁷⁰

Vedremo in seguito perchè Hadid afferma "più di ora" rispetto al periodo a cui risale la conversazione - abbiamo già anticipato quanto questo carattere "aperto" e relazionale nelle opere più recenti, a causa della contraddizione che lacerava la ricerca hadidiana, andrà diminuendo e persino, a volte, scomparendo in favore di un edificio-oggetto, mero elemento "decorativo" - per il momento, invece, continuiamo a guardare al carattere del non-finito nelle intenzioni iniziali di Hadid:

When we did the early, very strange projections, people took them to be pictorial or visual representations. But what it really did was to challenge people's perceptions of how to present architecture, in which mode, and also how your eye travels along the wall, because there wasn't necessarily one point or corner view. This led to the idea that there isn't a singular view, there isn't a singular corner, but rather a multiplicity of views. It also implied a kind of organic organization that is not a closed system. Indeed, the most important thing for me is that these systems are no longer about completeness; they are incomplete compositions, and not closed systems of organization. All

⁶⁸ Zaha Hadid, da una conversazione con Hans Ulrich Obrist, pubblicata su "Conversation series 8", Verlag der Buchhandlung Walther König 2007, p. 74

⁶⁹ Zaha Hadid, in un'intervista con Luis Rojo de Castro del 1995, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 28

⁷⁰ Da un'intervista di Alice Rawsthorn a Zaha Hadid in occasione dei Frieze Talks, all'interno dei Frieze Art Fair, Londra, 21 Ottobre 2005 (traduzione di Anna Maioroli)

of this has to do with porosity in organization - the idea of absolute space shifted to the idea of different adjacencies where you can see things more than once.⁷¹

Another topic that we should perhaps discuss is the concept of open versus closed composition (...) the idea of the incomplete composition, the idea that the configuration is not final. That means it allows you to add layers. You can extend it without violating its order or identity. This gives you the flexibility and fluidity that is necessary in an urban field that is changing rapidly.⁷²

Non-finito/apertura, non conclusione dell'opera spaziale in sé stessa. L'imperfezione (nel senso di non-perfezione, essendo "per-fectum" concluso, compiuto, l'opposto della vita dal momento in cui, a rigore, solo ciò che è morto è concluso) a cui Hadid fa riferimento è ancora una volta la stessa di cui parla Paci a proposito di Wright, e che Zevi estende indietro nel tempo fino all'opera di Michelangelo, si tratta del carattere implicito nell'architettura organica (e infatti Hadid si riferisce letteralmente a un "tipo di organizzazione organica") che rimanda all'adattabilità, alla interdipendenza continua che si attua tra il progetto e il contesto, laddove il progetto non esprime qualcosa "d'altro" che viene sovrimposta al sito in chiave simbolica/rappresentativa, non è una forma conclusa all'interno di una geometria "perfetta" ma è invece solo una delle possibili configurazioni dello spazio per rispondere alle attività da accogliere esprimendone lo slancio vitale, come avviene per le opere organiche e costruttive.

⁷¹ Zaha Hadid, da una conversazione con Hans Ulrich Obrist, pubblicata su "Conversation series 8", Verlag der Buchhandlung Walther König 2007, p. 45

⁷² Zaha Hadid, in un'intervista con Luis Rojo de Castro del 1995, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 49

5.1 Una rivertebrazione attraverso l'ibridazione col naturale: continuità e spazio di mediazione

Nella tesi di laurea di Hadid sono racchiusi moltissimi dei temi che saranno poi elaborati durante la sua ricerca professionale, e il progetto stesso esprime con la forza di un manifesto il carattere dell'architettura proposta, le sue origini e la sua direzione, come sintetizza ed elenca Prestinenza Puglisi⁷³.

A ben vedere però, accanto all'astrattismo suprematista (e quindi al rifiuto dello storicismo e di qualunque altro carattere simbolico/figurale dell'architettura, spinta solo dalla pura sensibilità), alla fluidità proveniente dall'esperienza neoplasticista e kandinskyana/malevichiana, e alla unità delle arti nell'architettura, nel progetto di laurea di Zaha Hadid vi è un altro "messaggio" sotteso, che risulterà la chiave di volta del lavoro a venire. In una intervista con Hans Ulrich Obrist del 10 Giugno 2010, Zaha Hadid racconta della sua tesi di laurea:

Nel 1977 ero senior student al quinto anno dell'AA, con Rem Koolhaas ed Elia Zenghelis. Chiamai il mio progetto di laurea "Malevich's Tektonik", in onore del suprematista; voleva essere una risposta sintetica all'ottocentesca stazione di Charing Cross. Sull'altra sponda del fiume, c'era una serie di esempi di architettura sperimentale del Novecento, il National Theatre, la Royal Festival Hall, la Hayward Gallery; così, l'idea per il ponte era di partire dal ventesimo secolo e cercare di arrivare al ventunesimo. In quegli anni ero evidentemente molto influenzata dall'avanguardia russa. Ero davvero agli inizi. Molte idee, come l'elevazione orizzontale, e più in generale il mio metodo di lavoro, erano già contenuti in quel progetto, dove i residui di ogni nuova sovrapposizione lasciano impronte sulla metropolitana... sui tram... sui binari.⁷⁴

Il tema del "ponte" in chiave metaforica è evidentemente alla base del progetto di laurea della Hadid. La questione dell'attraversamento del fiume, che dal XX conduce al XXI secolo, facendo da spartiacque tra due culture architettoniche, è senza dubbio un altro elemento che esprime il desiderio della Hadid di "rompere" in un certo senso una frontiera culturale per approdare a una nuova, manifestando al contempo anche il desiderio di una scissione non-violenta ma che anzi s'invera proprio per mezzo di un ponte.

⁷³ "Se esaminiamo il progetto "Malevich Tektonik", alla luce delle problematiche tipiche della prima metà degli anni settanta, che lo ricordiamo sono gli anni in cui forte è l'influsso storicista, vedremo che i messaggi veicolati dalla Hadid sono almeno quattro.

Primo. Riscoprire, attraverso Malevich, la sorgente astrattista a cui ha attinto il Bauhaus, il neoplasticismo olandese e, infine, Mies. Quindi rifiuto di abiurare il moderno e decisa opposizione verso la tradizione classicista, così come riproposta in quegli anni da Graver, Rossi, Krier, Stirling.

Secondo. Lavorare con geometrie agili, intense, dinamiche. Insomma ritornare ad uno spazio fluido contrassegnato da punti, linee, superfici. E recuperare non solo l'esperienza neoplasticista di Mondrian e Van Doesburg ma anche quella più fluida di Kandinsky, con il quale Malevich ebbe frequenti rapporti. Anche qui un ritorno alle fonti, questa volta alle origini dell'astrattismo quando le due linee, la rigidamente geometrica dei neoplasticisti e la intensamente emotiva dei russi, non si erano ancora separate.

Terzo. Dichiarare il proprio disinteresse per ogni vertenza di natura semantica. Gli anni settanta sono angosciati dal problema del linguaggio, dal tentativo di recuperare all'architettura significati, spesso attraverso valori iconici o il rimando a segni e simboli codificati dalla tradizione. Riproponendo l'estetica suprematista, la Hadid afferma che il fine dell'architettura non è linguistico quanto espressivo: è la ricerca di valori formali, cioè di una nuova sensibilità plastica. Il suprematismo, affermava Malevich, è libero da ogni tendenza sociale o materialistica, da ogni volontà di comunicazione di fatti che non siano rigorosamente formali: <<l'artista ... getta via le idee, i concetti, e le rappresentazioni, per dare ascolto solamente alla pura sensibilità.>>

Quarto. Dichiarare inconsistente ogni divisione disciplinare delle arti. Se l'arte è pura sensibilità plastica, non ha più senso parlare di pittura, scultura e architettura come attività distinte perchè tutte contribuiscono a un solo fine: la costruzione di uno spazio in cui cessa ogni differenza tra il figurativo e l'esistenziale, cioè in cui vita e arte coincidono. Malevich nel 1923 aveva elaborato il progetto per Planita, una casa del futuro, che avrebbe permesso di vivere in un ambiente rigorosamente geometrico. E questa abitazione toccò profondamente Mondrian e Theo Van Doesburg che nel 1925 ne fecero costruire il prototipo. Rietveld ne fu influenzato tanto che anche nella sua opera è difficile determinare i confini tra pittura, arredamento e architettura. E lo stesso Mies, che si formò in questo ambiente culturale, ebbe una visione fortemente pittorica dello spazio architettonico. Nella tavola riassuntiva del progetto Malevich's Tektonik la commistione tra le arti si intravede chiaramente: i rettangoli variamente colorati librano nello spazio in basso a sinistra per poi coagularsi nelle unità delle piante che, a loro volta, confluiscono nella rappresentazione assonometrica del progetto. E' un tema questo - del passaggio dalle due dimensioni della pittura alle tre dimensioni dell'oggetto architettonico - che verrà più volte ripreso dalla Hadid. Sia nei successivi progetti che nelle esercitazioni proposte agli studenti della A.A.: invitati a trasformare i quadri di Malevich in progetti di architettura." Luigi Prestinenza Puglisi, *Zaha Hadid, "I quaderni de L'industria delle Costruzioni"*, EdilStampa, Roma 2001, pp. 9-15

⁷⁴ Dalla conversazione con Hans Ulrich Obrist pubblicata sulla rivista "Abitare", 501 04 2011, p. 107

Hadid propone perciò come progetto di laurea un ponte abitabile, ispirato alle composizioni maleviche, sul Tamigi: questa precisa scelta, la collocazione dell'edificio su un fiume, e quindi la proposta di un'architettura/ponte, ci pare essere di grande rilievo e degna quindi di un approfondimento specifico.

Perché insediare questa reinterpretazione del modello "Architectonen" di Malevich proprio su un fiume, facendo diventare la struttura stessa di fatto un ponte?

Innanzitutto, la scelta del contesto - la presenza dell'acqua, e in particolare del fiume - rimanda direttamente al centro di interesse hadidiano, alla mescolanza di città e natura e quindi a quella descrizione riguardo la Valle dell'Eden, l'incontro dei fiumi Tigri e Eufrate e quindi allo "scambio" interattivo tra gli elementi dell'ambiente naturale; ma a ben vedere la scelta della progettista irachena può essere spunto per una lettura assai più ricca, che ci ricollega alla questione del decostruttivismo così come emergerà circa 20 anni dopo.

Pochissimi anni prima della redazione della tesi di laurea della Hadid, nel 1972, usciva la prima edizione del libro di Gilles Deleuze e Felix Guattari "L'anti-Edipo": il testo, che diventerà uno dei più potenti ispiratori del movimento decostruttivista, pone per la prima volta l'accento sulla questione della deflagrazione della società contemporanea in una massa incoerente e "atomizzata", cioè priva di alcuna reale "resistenza" o coesione, composta da un'infinità di "io", individualisti, "triangolati" microcosmi sedicenti autonomi divisi e in competizione fra loro. Questa critica - che porterà all'accusa verso la società capitalista occidentale, che reprime il desiderio reale dell'inconscio sostituendolo con un sistema di "credenze" e in generale con il dovere alla "rappresentazione" di uno schema sociale dato dal potere - sarà ripresa e reinterpretata da Zygmunt Bauman nel suo famosissimo testo "Modernità liquida", del 2000, nel quale il sociologo polacco affronterà in pieno gli esiti di questa scissione, arrivando appunto a definire la società odierna come "liquida"⁷⁵.

Come abbiamo accennato nell'introduzione, a proposito dei caratteri post-decostruttivi, la critica di Bauman, che utilizza in maniera esplicita il pensiero decostruttivista, affronta proprio la "malattia" della modernità e della post-modernità, ponendo l'accento su una doverosa e indispensabile presa d'atto della "liquefazione" post-moderna - la stessa che i filosofi francesi imputano alla società "edipica" - giungendo poi e sempre in maniera sincronica rispetto ai francesi, alla chiave di lettura del problema dell'identità rispetto all'arte⁷⁶.

Innanzitutto, nel suo manifesto pubblicato nel 1983 (e citato nel capitolo "Il Suprematismo come scavalco della decostruzione") Hadid esprime una precisa percezione del tema della vita moderna, descrivendola come in perenne e dinamico cambiamento, che lascia ben intendere la sua sensibilità alla questione sollevata da Bauman così come dai filosofi francesi riguardo la caduta ultima dei "blocchi" cristallini che determinano la forma dell'esistenza pre-moderna.

Esiste, secondo la lettura che in questa sede proponiamo, una indubbia risonanza tra il tema del fiume, il tema del ponte/architettura presente in una certa parte dell'architettura hadidiana⁷⁷, e quello del flusso della modernità liquida di Bauman; risonanza che si amplifica in maniera direttamente proporzionale al fatto che

⁷⁵ "Tutta la certezza emanata successivamente al "peccato originale" dello smantellamento del pragmatico mondo ridondante di abitudine e a corto di riflessione deve essere una certezza costruita, una certezza palesemente e sfacciatamente "artefatta", operata da tutta l'intrinseca vulnerabilità propria delle decisioni umane. In realtà, come affermano Gilles Deleuze e Felix Guattari, <<Non crediamo più nel mito dell'esistenza fatta di frammenti che, come pezzi di una statua antica, si limitano ad attendere l'arrivo dell'ultimo pezzo, di modo che possano tutti essere incollati e creare un'unità esattamente uguale a quella originaria. Non crediamo più in una totalità primordiale un tempo esistente, o in una totalità ultima che ci attende in qualche data futura.>> Ciò che è stato frantumato non può essere reincollato. Abbandonate ogni speranza di totalità, futura come passata, voi che entrate nel mondo della modernità fluida." Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza 2011, p.10

⁷⁶ "L'opera d'arte che desideriamo plasmare dalla friabile materia della vita si chiama "identità". Ogni qual volta parliamo di identità, nel fondo della nostra mente si affaccia un'immagine sfocata di armonia, logica, coerenza; tutte quelle cose di cui il flusso della nostra esperienza sembra - gettandoci in perpetua disperazione - così abominevolmente priva. La ricerca di identità è l'incessante lotta per arrestare o rallentare il flusso, di solidificare il fluido, di dare forma all'informe. Lottiamo per negare o quanto meno mascherare l'orribile fluidità che scorre sotto lo strato sottile della forma; tentiamo di distogliere gli occhi da spettacoli che non possono perforare o sopportare. Lungi, tuttavia, dal rallentare - e tanto meno arrestare - il flusso, le identità sono più come leggeri strati di crosta lavica che hanno appena il tempo di indurirsi prima di essere nuovamente risucchiati e fusi dalla colata incandescente. Cosicché occorre provare e riprovare, e tali tentativi possono farsi solo aggrappandosi disperatamente a cose solide e tangibili e che dunque promettono di durare, non importa che siano assemblabili o meno o che ci siano o no buoni motivi per sperare che restino unite una volta assemblate. Come hanno affermato Deleuze e Guattari, <<il desiderio combina costantemente un flusso continuo e oggetti parziali che sono per loro natura disorganici e frammentati>>. Le identità appaiono fissate e solide solo quando sono viste per un attimo, dall'esterno. Qualsiasi solidità possano avere allorché contemplate dall'interno della propria esperienza personale, essa appare fragile, vulnerabile e costantemente lacerata da forze disgreganti che ne mettono a nudo la fluidità e da correnti incrociate che minacciano di ridurre in pezzi e spazzare via qualsiasi forma possano avere acquisito. L'identità vissuta, frutto di esperienza, può essere tenuta insieme solo con il collante della fantasia." Z. Bauman, *op. cit.*, p.88

⁷⁷ Si vuole intendere l'opera che, secondo quanto accennato in precedenza, non "incespica" nell'ambiguità e nella contraddizione semantica prodotta dall'ibridazione del linguaggio moderno - e di quello decostruttivo - con quello costruttivo e soprattutto organico.

di questo "flusso" inarrestabile, di questo movimento perpetuo Zaha Hadid farà il proprio segno distintivo per tutta la sua carriera successiva.

Il significato che aveva nel 1976-1977 (gli anni in cui Hadid si laureò presso l'Architectural Association di Londra) il proporre un'architettura insieme auto-costruzione, produzione perpetua che parte slanciandosi dal "punto zero" costruttivista-suprematista, posta però sul fiume Tamigi di Londra come un ponte, alla luce delle parole di Bauman, lascia intendere la portata metaforica di questo progetto.

La scelta, quasi certamente inconscia, della progettista, che costituirà la chiave del suo successo professionale successivo, rivela il fatto che Hadid sente di dover legare la sua ricerca architettonica fin da subito alla metafora del "magma", del flusso inarrestabile della società che va liquefacendosi, nella quale si trova ad operare; intuisce così in pieno il problema del "fiume lavico", usando le parole di Bauman, da guardare e quindi per questo idea un'architettura-ponte, un'architettura/infrastruttura capace proprio di tale operazione, in grado di "assecondare" la fluidità esistenziale di cui parla Bauman rigirandone a proprio favore la carica poetica legata al tema dell'irreversibilità e del dinamismo inarrestabile, incanalandola in seguito nel tema che marchierà per sempre il suo lavoro: l'architettura come "carapace" organica, dinamica e molteplice del flusso della vita, del movimento umano, che non mente circa l'ineffabile "liquidità" dell'esistenza umana moderna, la sua caducità, il suo continuo scorrere e la sua breve durata, ma che invece rende tangibile e palpabile la possibilità di poter trovare proprio dentro di questa fluidità, attraverso la fantasia - e, aggiungiamo noi attraverso la lettura di Esposito e Morin, attraverso l'inserimento dell'elemento naturale - a cui fa riferimento il filosofo polacco, quello "strato sottile", contenitore dell'identità della vita.

Zaha Hadid vuole cioè parlare dell'oggi, del presente, vuole ritrovare nel momento attuale la poetica da esprimere nei suoi spazi, proponendo una declinazione contemporanea della poetica organica originaria, dell'architettura come concrezione del movimento della vita nel suo farsi e perpetuarsi quotidiano, che si trasforma e si liquefa per esprimere il suo nuovo e *ultra-moderno*⁷⁸ dispiegarsi fluido e dinamico oltre che continuo, narrando del suo avanzamento irrefrenabile e insieme tragicamente irreversibile.

E un'altra fondamentale connessione - che ci permette di identificare la seconda chiave interpretativa - con le parole di Bauman, e di Deleuze e Guattari, è riscontrabile nella questione della "connessione", della ricucitura tra gli elementi ormai definitivamente "esplosi", che pure Hadid affronta in maniera diretta e inequivocabile, fin dalla sua tesi di laurea, attraverso la scelta del "ponte" tra i due secoli originariamente contrapposti: è un tema che nell'architettura hadidiana - e in generale in tutta la ricerca post-decostruttivista - diventa un vero e proprio bilanciamento, una "contropartita" rispetto allo svelamento della liquidità, elemento critico e turbante della società odierna, come espresso da Bauman, che scrive, come afferma più volte Hadid e come abbiamo riportato in precedenza, a proposito della perdita di uno spazio pubblico/privato, per arrivare poi a chiarire e definire precisamente il ruolo per così dire "medicinale" di una progettazione contemporanea, "ultra-moderna" cioè:

Gli odierni compiti della teoria critica e, più in generale, della critica sociale (...) si riducono a ricomporre ancora una volta ciò che la combinazione di individualizzazione formale e divorzio tra potere e politica ha ridotto in frantumi. In altre parole, a riprogettare e ripopolare l'agorà: il luogo di incontro, dibattito e negoziati tra l'individuo e il bene comune, pubblico e privato.⁷⁹

Bauman esorta a una ricomposizione tra pubblico e privato che è la stessa ricomposizione tra l'io e il mondo auspicata da Deleuze e Morin e dagli altri pensatori odierni, ed è possibile rintracciare una forte continuità, anche letterale, tra la descrizione di Hadid circa il suo concetto di spazio di mediazione come incontro tra pubblico e privato e le parole dello stesso Bauman a proposito dei compiti della teoria critica contemporanea:

Instead we always end up with this idea of how to make a site much more porous to allow for flows of any kind to move through it. Maybe not entirely and indiscriminately, but maybe a selective acceleration of flows, or a branching of flows into many alleys which allow people to follow their trajectories, events to take place, congregation, meeting places, sitting out or whatever. So these sites in the cities are no longer private territories but rather territories of the city. (...) For me this leads to a much more permeable urban product which is no longer about the fortification of private against

⁷⁸ Esposito definisce con questa parola la condizione del *pensiero vivente* in grado di ricomporre insieme corpo e mente.

⁷⁹ Z. Bauman, *op. cit.*, p.35

public domains. The ground should be open to everybody, allowing for much more interaction, and more simultaneous activities. (...) ⁸⁰

Il tema dell'interrelazione e della continuità tra "fronti" opposti (che rimanda ancora una volta alla ricomposizione della scissione originaria tra il soggetto e l'oggetto del paradigma culturale occidentale) risulta cruciale nella ricerca filosofica e sociologica contemporanea, e diviene da subito l'altra caratteristica fondamentale della parte più significativa e innovativa dell'opera hadidiana, laddove questa non cada nella contraddizione semantica discussa in precedenza: la continuità e l'interdipendenza di un'architettura come "intreccio" delle parti, come scambio continuo tra gli elementi del contesto urbano o naturale e gli spazi avvolti e conformati da una superficie continua, che scorre fluida e ininterrotta, senza punti di cesura e discontinuità, descrivendo infine una simbiosi che coinvolge elemento umano e naturale insieme.

Si tratta di trovare e descrivere spazi che esprimano il tema dello scambio e della tessitura come affermato dalla stessa Hadid, cioè di spazi che sono materialmente "intessuti insieme", così come nella descrizione di Edgar Morin della complessità e del pensiero complesso, capace di tenere insieme i frammenti separati dalla cultura occidentale aristotelica e cartesiana, valicando la solitaria frontiera dell'individuo moderno per ritrovarsi nel paradigma di un soggetto consapevole della propria inter-dipendenza con il suo "esterno" ⁸¹.

Dalle parole del filosofo francese emerge ancora il concetto di complessità, di tessitura, come unica possibilità per affrontare l'incertezza, cioè per tenere insieme caratteri isolati e separati che nel pensiero complesso divengono invece *distinti e inseparabili*, come accade anche nel discorso deleuziano e come avviene concretamente in alcuni progetti chiave dell'opera di Zaha Hadid, laddove non soltanto l'involucro spaziale diviene espressione diretta dell'intreccio continuo tra gli elementi - l'involucro spaziale come integrazione delle parti in un tutto, e gli elementi costitutivi dell'involucro che divengono l'integrazione del tutto all'interno delle parti - ma dove gli stessi spazi che ospitano le diverse attività si trasformano in cellule interdipendenti, aperte e tenute insieme da una specie di liquido amniotico, un tessuto connettivo nell'analogia organica che la stessa Hadid chiama "spazio di mediazione": non si tratta più di un mero disimpegno come ambiente distributivo delle funzioni, né semplicemente di una piazza pubblica, ma invece di un sistema circolatorio che riconnette e relaziona i diversi ambienti fra loro, in maniera che diventino anch'essi parti integrate dell'insieme spaziale dell'edificio.

Attraverso questo spazio di mediazione, quello auspicato da Bauman, che funge da vera e propria colonna vertebrale dell'organizzazione spaziale complessiva, ciascuno spazio privato o specializzato viene "messo in rete", diventa parte strutturale del sistema, e tutto ciò avviene al di fuori di una griglia prefissata, cioè in assenza di una regola sovrimposta (come la griglia strutturale, l'ortogonalità, la simmetria, la proporzione) che subordina insieme spazi delle attività e spazio di mediazione.

Invece, come per l'architettura organica, l'organizzazione avviene dall'interno, seguendo una legge simile a quella che regola l'auto-configurazione dei sistemi viventi: così come gli spazi specializzati si flettono e si

⁸⁰ Zaha Hadid, in un'intervista con Luis Rojo de Castro del 1995, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 50

⁸¹ (...) La scommessa è l'integrazione dell'incertezza nella fede o nella speranza. (...) A un pensiero che isola e separa si dovrebbe sostituire un pensiero che distingue e unisce. A un pensiero disgiuntivo e riduttivo occorrerebbe sostituire un pensiero del complesso nel senso originario del termine "complexus": ciò che è tessuto insieme. (...) Un pensiero che collega e che affronta l'incertezza. Il pensiero che interconnette rimpiazzerà la causalità unilaterale e unidirezionale con una causalità circolare e multi referenziale, mitigherà la rigidità della logica classica con una dialogica capace di concepire nozioni allo stesso tempo complementari e antagoniste, completerà la conoscenza dell'integrazione delle parti in un tutto con il riconoscimento dell'integrazione del tutto all'interno delle parti. (...) L'autonomia di cui parlo non è una libertà assoluta emancipata da ogni dipendenza, ma un'autonomia che dipende dal suo ambiente, che sia biologico, culturale o sociale. Così un essere vivente, per salvaguardare la sua autonomia, lavora, consuma energia, e deve evidentemente nutrirsi di energia nel suo ambiente, dal quale dipende. Da parte nostra, noi esseri culturali e sociali, possiamo essere autonomi solo a partire da una dipendenza originaria rispetto a una cultura, rispetto a un linguaggio, rispetto a un sapere. L'autonomia è possibile non in termini assoluti, ma in termini relazionali e relativi. (...) In conclusione, il soggetto non è un'essenza, non è una sostanza, ma non è un'illusione. (...) Dunque c'è bisogno di una ricostruzione, c'è bisogno delle nozioni di autonomia/dipendenza, della nozione di individualità, della nozione di auto-produzione, della concezione della circolarità ricorsiva in cui si è nello stesso tempo il prodotto e il produttore. Bisogna anche associare nozioni antagoniste come il principio di inclusione e quello di esclusione. Bisogna concepire il soggetto come ciò che dà unità e invarianza a una pluralità di personaggi, di caratteri, di potenzialità. Ed è per questo che, se si è sotto la dominazione del paradigma cognitivo prevalente nel mondo scientifico, il soggetto è invisibile e si nega la sua esistenza. Al contrario, nel mondo filosofico, il soggetto diventa trascendentale, sfugge all'esperienza, concerne le menti pure, e non si può concepire il soggetto nelle sue dipendenze, nelle sue debolezze, nelle sue incertezze. In entrambi i casi non si possono pensare le sue ambivalenze, le sue contraddizioni, la sua centralità e la sua insufficienza nello stesso tempo, il suo senso e la sua insignificanza, il suo carattere di tutto e di niente insieme. Abbiamo dunque bisogno di una concezione complessa del soggetto." Edgar Morin, *La testa ben fatta*, Cortina, 1999, p. 126-127, 138

conformano adattandosi al sistema spaziale complessivo, lo spazio di mediazione continua a tenere insieme quelli secondari, in una relazione armonica che rimanda ancora una volta alla monadologia che Deleuze spiega nel libro già citato "La Piegia Leibniz e il Barocco": potremmo dire che nell'architettura hadidiana immune alla contraddizione cartesiana, le "monadi" spaziali delle attività cedono la loro individualità - cioè rinunciano ad una forma dettata esclusivamente da ragioni funzionali all'attività stessa - in favore della "monade" spazio di mediazione a cui appartengono, che a sua volta cede la propria autonomia e indipendenza a favore dell'organismo architettonico intero (la monade dominante, nell'analogia deleuziana) che a sua volta, come avviene nel MAXXI romano o nella fabbrica BMW di Leipzig, cede la propria compiutezza e la propria indipendenza in favore della rispondenza alle ragioni spaziali del sito urbano, l'organismo finale di appartenenza.

Il tema della fluidità, della liquidità e del dinamismo spaziale si va ad affiancare così, nell'opera di Zaha Hadid, a quello dell'interrelazione, della correlazione concreta e diretta tra gli elementi di una composizione organica aperta, suggerendo così un'irreversibile liquidità della vita che però si affranca e si salva attraverso l'incontro, la ricucitura e quindi la continuità delle parti, siano esse gli elementi dell'involucro architettonico (i drappi a doppia curvatura e le superfici continue per mezzo raccordi o di angolazioni geodetiche), le attività insediate (rese continue per mezzo dello spazio di mediazione), le caratteristiche spaziali del contesto (gli edifici preesistenti con i quali l'architettura hadidiana interagisce in maniera diretta, creando una rete di connessioni), oppure, allargando la metafora, gli individui e la natura.⁸²

⁸² E' probabilmente questa la carica lirica più originale e intensa dell'intera opera hadidiana, ed è probabilmente per questo interesse ad un dialogo volto a ricomporre gli orli separati del mondo occidentale che l'UNESCO le ha conferito, il 24 Giugno 2010, il titolo di Artista per la Pace, pubblicando sul sito ufficiale la seguente dicitura: *"The Director-General of UNESCO, Irina Bokova will designate the Pritzker Prize laureate <<in recognition of her efforts to raise public awareness of intercultural dialogue, to promote excellence in design and creativity, and her dedication to the ideals and aims of the Organization.>>"* Dal sito internet dell'UNESCO, all'indirizzo web:

http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/leading_architect_zaha_hadid_named_unesco_artist_for_peace/

5.2 La forma negoziata degli stormi di frammenti, campi di continuità e relazionalità

Il problema della rappresentazione

La rappresentazione gioca un ruolo fondamentale nella ricerca di Zaha Hadid, tanto da trasformarsi in strumento progettuale vero e proprio, legato indissolubilmente al prodotto spaziale finale: la ricerca di tutta la modernità riguardo la quarta dimensione e l'espressione di questa nello spazio architettonico diviene il punto di partenza dal quale rivedere il progetto radicalmente, cosa che non può tecnicamente esser fatta attraverso i consueti mezzi rappresentativi. Betsky lo chiarisce sinteticamente:

Zaha Hadid è una grande cineasta. Vede come una cinepresa. Percepisce la città al rallentatore, in panoramiche, incursioni e primi piani, in scatti e ritmi narrativi”⁸³

La ricerca di Hadid, che appunto si muove come cinepresa travalicando i confini della rappresentazione mongiana fin dal progetto, implica innanzitutto l'abbandono, come era avvenuto nel Suprematismo o nell'organicismo, dell'idea di una quarta dimensione scomposta nel piano bidimensionale De Stijl.

Il processo che l'architetta irachena adotta al principio per concretizzare diversamente la quarta dimensione è attraverso la moltiplicazione dei punti di vista, che portano a un progetto che viene sviluppato per rispondere simultaneamente alla molteplicità di prospettive visualizzate, che si muove con loro seguendo e interagendo direttamente con la traiettoria del movimento dell'osservatore.

Hadid non si esprime solo attraverso sezioni e planimetrie, ma amplia, fin da subito⁸⁴, il suo raggio d'azione attraverso uno strumento progettuale relativamente nuovo: il dipinto. Con esso e' possibile osservare l'architettura da nuove prospettive “possibili e impossibili”⁸⁵, analizzarne le infinite possibilità dinamiche e spaziali: *più che con una cinepresa*, come afferma Betsky, *la Hadid sembra raffigurare il mondo attraverso infiniti grandangoli simultanei*⁸⁶. Tale simultaneità, evidentemente ripresa anche da futurismo e cubismo⁸⁷, sposta però l'attenzione dall'oggetto alla traiettoria, dal singolo all'interrelazione di più elementi.

E' in questo modo che Hadid si rimpossessa delle cose e dello spazio, potendo così manipolarlo secondo le sue esigenze:

(...) Rappresentando il nuovo in modo inedito possiamo costruire un intero mondo e abitarlo, fosse pure solo con lo sguardo. Questo terzo aspetto caratterizza l'opera di Zaha Hadid, che non inventa nuove tecnologie o forme di costruzione, ma ci svela il mondo in chiave diversa, rappresentandolo in modo radicale.⁸⁸

The drawings are always done throughout a process. They are a means of investigation. Some of them are the result of the process but some are actually in the process of mental portrait, and they do come during the design or construction of the project. There are many things that we want to achieve in every project and all of these are studied in different ways until they come together – plans, perspectives, models. Drawing is very important tool for me. Maybe the ultimate result is very different from what was first intended, but through the tool of drawing you travel through this project

⁸³ A. Betsky, *op. cit.*, pag. 6.

⁸⁴ Mi riferisco alla sua tesi, del 1976 – 1977, che viene già presentata prima come dipinto e poi come progetto architettonico.

⁸⁵ E' la stessa Hadid ad affermare: “these ideas, at the time we did these drawings, allowed us to see a project from every possible and impossible perspective”, in un' intervista fatta dal presidente della AA School of Architecture Mohsen Mostafavi e pubblicata sulla rivista *El Croquis*, 103.

⁸⁶ Brunella Velardi, *La ricerca grafica di Zaha Hadid e la nascita del parametricismo*, tesi di laurea consegnata e discussa presso l'Università degli studi della Toscana nel Dicembre 2010, p. 25

⁸⁷ Mi riferisco, riguardo al futurismo, ad opere quali *Nu descendant un escalier* di Duchamp o *Dinamismo di un cane al guinzaglio* di Balla, in cui è resa la simultaneità dei corpi in movimento, e riguardo al cubismo al *Ritratto di Ambroise Voillard* di Picasso, in cui l'immagine è deformata dalla simultaneità dei punti di vista da cui si osserva un soggetto fermo.

⁸⁸ A. Betsky, *op. cit.*, p. 6

and understand the result. The perspective drawings tell you about the quality of space, but also about the quality of the building material or the quality of the light. They tell you about the quality of the light as well as the impact of that light, how it becomes transparent, how it is layered. The idea of layering can only be achieved through drawing and the manipulation of the layering as well. It also helps to define not just color but also the materiality of the building – what could be solid, what could be transparent, what kind of space it would be.

Il progetto cambia, si sviluppa attraverso la sua rappresentazione grafica che abbandona il medium classico: il punto di partenza non è più la pianta, l'organizzazione funzionale dell'edificio, dalla quale passare poi alle sezioni per arrivare, infine, alla prospettiva che rappresenta, appunto, il progetto finito o quasi. Al contrario, non vi è alcuna gerarchia delle rappresentazioni, che si sciolgono in un unico elaborato che non è più un modo di disegnare un progetto, ma invece diventa un modo di "investigarlo" e di plasmarlo direttamente nello spazio/tempo, come afferma la stessa Hadid, per definire la genesi progettuale.

Come nel caso di Malevich – e, ovviamente, come avviene nell'architettura organica – i piani e lo spazio hanno a che fare quasi esclusivamente con questioni psico-somatiche, vengono generati a partire direttamente dalla sensibilità creativa dell'architetta, e per questo motivo la rappresentazione diviene un processo circolare di auto-costruzione in cui la forma viene definita per mezzo di una continua interazione tra le varie rappresentazioni (piante, prospetti, prospettive, sezioni, assonometrie), che insieme, durante lo sviluppo del dipinto, definiscono le caratteristiche spaziali ricercate, ibridandosi l'una con l'altra.

Il dipinto perciò non svolge una funzione astratta da quella progettuale, come Zaha Hadid, a proposito degli inizi della propria ricerca, afferma:

Non sono una pittrice, devo dirlo con molta chiarezza. So dipingere ma non sono una pittrice. Durante il mio quarto anno mi era parso evidente che non mi era possibile spiegare o esplorare ciò che volevo fare attraverso un metodo di rappresentazione vincolante. Realizzare una pianta, una sezione e un prospetto non era sufficiente. Dovevo andare oltre, fino alla realizzazione del modello, ma erano i dipinti, molto elaborati, soprattutto nelle informazioni prospettiche o di torsione, a informare realmente il lavoro.⁸⁹

Se il progetto architettonico nasce attraverso i media, gli strumenti coi quali è possibile mettere "su carta" e rappresentare l'invenzione spaziale, allora questi stessi strumenti che devono "oggettivare" – anche solo per renderli intelligibili e quindi migliorabili o trasformabili – delle spazialità a tal punto complesse, devono a loro volta "evolversi", e in qualche maniera, tornando alle affermazioni di Betsky, devono essere capaci di scavalcare lo stesso strumento cinematografico, giacché lo spazio proposto da Zaha Hadid è in sé già intrinsecamente dinamico, intrinsecamente complesso e da principio, come si è detto, "quadridimensionale". Infatti, a proposito del processo creativo hadidiano, Margherita Guccione afferma:

Una visione pittorica dello spazio architettonico è il punto di avvio della ricerca di Zaha Hadid, in cui affronta il tema del trasferimento delle due dimensioni della pittura a quelle multiple dell'architettura. Illuminante il titolo della tesi di laurea "Malevich's Tektonik". Un evidente richiamo all'opera del maestro del Suprematismo che ispira il gioco compositivo di una struttura edilizia coperta sul Tamigi, sulla falsariga di Ponte Vecchio a Firenze. <<E' necessario creare un nuovo ordine o, chissà, forse diversi ordini. La fluidità della pianta, la sua frammentazione, l'azzardo perfettamente calcolato sono idee desunte da Malevich e dai suprematisti che conducono a nuove forme di utilizzazione e creazione dello spazio>>, dirà più avanti la progettista per spiegare i motivi delle sue fonti di ispirazione. I suoi primi progetti guardano anche all'esperienza neoplastica di Mondrian e Rietveld e alla spazialità fluida di Kandinsky e di Mies Van der Rohe. Sono dei grandi dipinti che non descrivono il progetto finito: il mezzo grafico non è una modalità di rappresentazione, bensì di creazione, è la diretta espressione del processo creativo. I disegni rappresentano con molteplici visuali istantanee la tensione tra forma ed energia che può produrre uno spazio architettonico progressivo e privo di condizionamenti.⁹⁰

⁸⁹ Da un'intervista di Alice Rawsthorn a Zaha Hadid in occasione dei Frieze Talks, all'interno dei Frieze Art Fair, Londra, 21 Ottobre 2005 (traduzione di Anna Maioli)

⁹⁰ M. Guccione, *op. cit.*, p. 20

Si potrebbe affermare che nei primi anni di attività le energie creative dell'architetta sono quasi completamente assorbite proprio dalla ricerca mediatica, sugli strumenti in grado di esprimere e comunicare le idee architettoniche che sente, che intuisce e verso le quali muove le sue energie senza ancora poterne verificare gli esiti concreti.

In realtà, a ben vedere, si tratta innanzitutto della frustrazione dovuta alla necessità di visualizzare un organismo tridimensionalmente – anzi, quadridimensionalmente - complesso, del tutto diverso dal volume tradizionale estruso che viene disegnato secondo le proiezioni mongiane, e per questo non concepibile né raffigurabile nemmeno per mezzo di singole prospettive a volo d'uccello, che non renderebbero a sufficienza la ricchezza della molteplicità, della multireferenzialità e della multidirezionalità delle idee spaziali hadidiane.

La multireferenzialità degli elementi della composizione

Venendo alla questione sostanziale, che tocca direttamente la differenza e la peculiarità dei progetti hadidiani, la maggior parte dei dipinti raffigurano innanzitutto il sito di progetto: l'ambiente esistente non è oggetto a sé rispetto al progetto, si spezza definitivamente il rapporto classico di separazione e dominazione tra il progetto/soggetto e il sito/oggetto, che invece nella ricerca hadidiana si fondono insieme e divengono una sola espressione: l'ambiente cioè viene ridisegnato, curvato e deformato attraverso le medesime prospettive aberrate che informano le prospettive di progetto iniettando così pulsione cinetica all'insieme. Tutto diviene magma creativo, l'ambiente e il progetto fanno parte di un medesimo campo di forza che tiene insieme diversi elementi all'interno di numerosissime e diverse rappresentazioni, e ogni diverso punto di vista – dalle piante alle prospettive – è legato agli altri in maniera geometrica, rendendo continue finanche le linee costruttive e costitutive della vista, che trascendono la singolarità fino ad ottenere una immagine "d'insieme": potremmo dire, citando Deleuze e Guattari, che si delinea così un'*immagine rizomatica* del progetto, che diviene geneticamente molteplice e dinamico perché racchiude in sé innumerevoli viste distorte perché imbevute di cinematismo; con buona approssimazione è questa l'essenziale innovazione che l'architetta anglo-irachena porta all'interno del dominio architettonico.

Ciò che Hadid inizia a tessere nelle sue tele è una vera e propria molteplicità di figure differenti: alcune di esse sono storiche, come gli edifici esistenti da cui inizialmente Hadid prende in prestito le volumetrie ridinamizzandole, e altre invece sono espressamente naturali, come le curve di livello che descrivono la morfologia del territorio naturale, fra loro connesse e interdipendenti, che iniziano ad "ibridare" il progetto.

Così, tutte le linee in gioco sulla tela si fondono insieme, come in un film nel quale l'inquadratura non viene mai interrotta e non vi sono mai veri e propri cambi di scena, ma invece un passaggio continuo da ogni prospettiva a quelle adiacenti, senza un moto unidirezionale né temporale, ma multidirezionale e simultaneo: il progetto si muove nello spazio pittorico scivolando senza attriti tra le varie rappresentazioni e figure, negoziando il suo carattere spaziale con ciascuna di esse e venendosi a costituire proprio attraverso questa "negoziante", che si fa atto compositivo.

Naturalmente ciò accade perché si tratta specificamente di un processo che riguarda la progettazione di un vaso spaziale che per costituzione è privo di coordinate cartesiane, che anzi è geneticamente anti-cartesiano e che quindi non può essere per questo motivo "sottoposto" e "inscatolato" nei tradizionali strumenti rappresentativi:

Il disegno è un mezzo molto stimolante e interessante, quello che mi dà più piacere nella rappresentazione dell'architettura. Diciamo che è quello che finora ho potuto manipolare di più. Non è usato solo per illustrare l'architettura e descriverla: attraverso di esso si possono esplorare territori di progettazione, e può anche fungere da strumento per il racconto di quell'architettura⁹¹.

It all started with me drawing to represent a project in a non-conventional way. I thought about architecture in a different way I thought the tool which we have to represent architecture was not useful to me and it did not show the meaning of what I wanted to do. So I started off with reality

⁹¹ Zaha Hadid, in un'intervista fatta da Alessandro Mendini, in *Domus* n. 650, maggio 1984.

trying to devise a way of projection which was useful to me. That's how I started, trying to see it from a different angle.

For a long time I knew I had to draw this, but I could not draw it in a conventional way because it did not seem to portray what I wanted to do. Then in time these drawings, projections and paintings became a design tool because we don't do them at the end of the project. We do them at the beginning, in the middle, all the way across. So they are more like very elaborated sketches, it is like sketching and testing out different aspects. There are always a lot of drawings, they all tell you a different thing. It was always about testing. First of all a possibility to finalize a design but then testing whether the design would have worked in every possible situation. These projections began to change the work. It is a process of layering when you paint. The product became more layered with more information. The drawing became a storyboard, it tells you the whole story of the life of this project. They have many agendas. I should really take a drawing to show how it was built from the beginning till the end and what were tangent drawings that came from that drawing. They transpire many other things. Sometimes when you are drawing you think of another design for another project. It was like a snowball effect, it is a very strange way of working but for me it is very exciting. They are not illustrations. For instance, we built up a color palette and the quality of light in the building, the idea of transparency, the materials and so on.⁹²

Hadid sottolinea il tema del processo progettuale: si tratta di una morfogenesi che si raffina per mezzo di schizzi che, mescolando insieme i vari punti di vista, si avvicinano progressivamente al risultato ricercato senza partire da idee preconcepite: invece, attraverso una serie di iterazioni (le diverse angolazioni, le diverse velocità e quindi le diverse rappresentazioni), il progetto prende forma gradualmente, generando via via un risultato formale più raffinato e più adatto alle caratteristiche del sito di progetto con il quale interagisce direttamente la volontà creativa dell'architetto, che si mescola con i vincoli spaziali dando vita a un vero e proprio compromesso che si fa carico della complessità contestuale e creativa insieme.

Il prodotto finale di questo processo è un progetto architettonico che rappresenta "il miglior compromesso possibile" tra la pulsione originaria alla base della genesi creativa hadidiana e i caratteri funzionali e ambientali del progetto.

Per questo, sempre rispetto alla prima ricerca degli anni '70-'80-'90, non si può più parlare di una forma "forte", sovrimposta al sito attraverso un atto creativo autoritario, ma invece di una forma negoziata tra l'atto creativo e l'ambiente: una forma che tenta di tenere insieme, di tessere insieme, vincoli reali e volontà espressive.

La molteplicità dei frammenti magnetizzati dei primi progetti

Il linguaggio che caratterizza il primo lavoro di Hadid si articola per mezzo di una grammatica di schegge, frammenti leggeri e taglienti che vengono tenuti insieme in una molteplicità dinamica attraverso dei veri e propri "campi di forza", che imprime la pulsione cinetica all'insieme come si trattasse del frutto di una deflagrazione: in questo modo ogni componente del progetto, da subito, non è più un punto fisso dello spazio cartesiano, descrivibile da tre sole coordinate, ma invece diviene un vettore, una tra le tante forze coerenti parti integranti dell'organismo vivente nel quale ciascuna si muove in maniera dipendente dalle altre, in modo tutt'altro che caotico, ma invece ordinato e organizzato, come elementi "magnetizzati".

La somiglianza di questo linguaggio così definito e quello cosiddetto "decostruttivista" di Eisenman e Tschumi come degli altri quattro partecipanti della mostra del 1988 nasce sicuramente da questa deflagrazione, ma come si è detto nel caso di Hadid non si tratta di una deflagrazione mossa da una volontà decostruttiva bensì da una pulsione diametralmente opposta, cioè fortemente auto-costruttiva: le sue schegge e i suoi piani "sparati" a tutta velocità nello spazio sono mosse da un'energia creativa volta a trarre fuori direttamente una nuova sintassi architettonica, una esplosione del territorio antropico e "storico", per far riferimento a Esposito, volta a una deterritorializzazione capace di evocare un'entropia assoluta, un vero e proprio "brodo primordiale" composto non già da elementi architettonici riconoscibili ma invece da superfici

⁹² Zaha Hadid, in un'intervista con Richard Levene del 1992, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 19-20

prive di identità storica. Queste, come cellule embrionali "staminali", non si muovono più nello spazio in maniera irregolare, secondo un moto impazzito provocante collisioni e instabilità (come avviene nel decostruttivismo architettonico, che mira ad esprimere proprio questa instabilità), ma si muovono fin dal principio auto-organizzandosi, cioè in maniera "intelligente", come se questo oceano di frammenti si fosse auto-configurato per mezzo di traiettorie comuni, a loro volta armonicamente tangenti, bilanciate e fluidamente interdipendenti tra loro per l'ottimizzazione dei flussi generali.

Le schegge magnetizzate, che evocano i moti armonici e unitari degli stormi di rondini, proprio per questo ordine "complesso" - cioè un ordine "differenziato", che non si basa sulla ripetizione meccanica ma che invece richiama direttamente l'ordine delle strutture naturali nella loro a-serialità, nella loro relazionalità inter-individuale - riescono a produrre la figurazione ibrida di cui Hadid si fa portatrice: esse rimandano da un lato ai tetti tradizionali (si pensi al progetto di Vitra), alle pensiline a sbalzo del moderno, ma dall'altro anche agli elementi che in natura si deformano insieme, per esempio, oltre gli stormi, attraverso l'azione del vento o del mare (si pensi all'erosione delle rocce e al movimento cristallizzato delle fronde degli alberi o dei coralli), ed è in questa implicita continuità che già può leggersi il passo successivo, quella ricomposizione che diventerà la chiave di volta della ricerca di Hadid.

Il "campo" come forza creativa che tiene insieme territorio, architetture e finanche gli arredi interni, è l'elemento genetico della fluidità successiva; come se nei primi lavori questa fluidità/continuità non informasse direttamente i singoli frammenti, parti ancora separate del progetto, ma le loro traiettorie, le direzioni e le intensità delle forze che tengono insieme e muovono le schegge così come gli organi viventi.

Eppure, ciò nonostante, è proprio e già in questa molteplicità aperta di elementi in gioco fra loro - ciascuna scheggia attua una "cessione" di autonomia in favore del dinamismo unitario dello sciame, attraverso una deformazione della propria geometria che "scavalca" il semplice posizionamento della composizione tradizionale degli elementi accostati, incastrati, intersecati, suggerendo una dipendenza "dall'interno" di ogni singolo elemento - che leggiamo la genuina innovazione hadidiana, la quale inizia fin da subito a distaccarsi dall'organo singolo, dall'architettura come mera e conclusa *individualità*, suggerendo attraverso questi iniziali stormi di schegge l'irriducibile *molteplicità* che emerge nella lettura filosofica fin da "Mille piani" di Deleuze e Guattari (del 1980, gli stessi anni in cui Hadid esplora le potenzialità dei campi di forza), espressa attraverso il già citato concetto di "rizoma" e poi di "corpo senz'organi".

Tornando alla contraddizione costruttivo/moderna e al tema della liquidità vertebrata dalla continuità dell'involucro spaziale e dallo spazio di mediazione, entrambi i temi sono già rintracciabili in questo primo periodo di ricerca hadidiana: il primo torna in diversi momenti per mezzo della sopraelevazione e della chiusura in scatole semplicemente distorte; il secondo, anche se più o meno nitido a seconda del progetto, è leggibile ovunque attraverso la molteplicità ordinata del campo di forza, che contemporaneamente tiene insieme le parti muovendole all'unisono e con profonda coerenza - alludendo alla continuità delle superfici e dello spazio successivo - e rende il tutto dinamico, differenziato, e perciò "liquido": un vero e proprio fiume in piena di frammenti e superfici.

5.3 La fluidità e il problema della tessitura bio-antropomorfa delle molteplicità

La ricerca attraverso cui prende vita la forma negoziata degli stormi di schegge che si rincorrono, deframmentando e ricomponendo insieme paesaggio, città e linee del progetto e che anima la ricerca pittorica - e il relativo linguaggio architettonico - degli anni '70-'80 fino al progetto residenziale viennese del 1994, è solo il trampolino di lancio con cui Hadid imprime direzione e verso al suo lavoro.

Nel primo periodo, come si è detto, la ricerca linguistica di progetti come Cathcart road e Vitra, favoriva questa continuità nelle quattro dimensioni architettoniche, passando - fin dagli strumenti e dai modi di rappresentazione - da uno spazio composto sostanzialmente dall'estrusione e articolato internamente per mezzo di piante, prospetti e sezioni, a uno spazio tridimensionalmente definito e "complesso", in cui la ricomposizione dei frammenti - e quindi il tema della continuità, e dello scambio senza cuciture tra le parti del progetto - viene giocato attraverso la composizione tridimensionale di un corpo le cui parti sono frammentate e poi velocizzate, distorte, slanciate da forze d'insieme, come accadeva nella stazione dei vigili del fuoco Vitra, il tutto naturalmente lungi dalla esplicita volontà decostruttiva che anima la deflagrazione degli altri architetti della mostra "Architettura Decostruttivista" del MoMA, soprattutto di Eisenman e Tschumi. All'opposto Hadid rompe e lascia esplodere nel preciso ed evidente intento di costruire qualcosa, un codice "altro" anziché lo "scioglimento" di quello architettonico tradizionale.

Sebbene la continuità sia già leggibile in questi primi progetti, gli elementi costitutivi di questi spazi restano di fatto le superfici più o meno verticali e orizzontali tra loro comunque distinte e separate, composte per mezzo delle addizioni, intersezioni e giustapposizioni proprie del linguaggio architettonico consolidato, il che ha come intrinseca conseguenza un'appartenenza, una relazionalità tra questi progetti e la spazialità antropica preesistente, come se lo slancio e il dinamismo della continuità hadidiana, e il relativo nuovo codice espressivo - fatto da regole sintattiche già ben evidenti fin dai primissimi progetti - non facesse ancora "tabula rasa", e non respingesse quindi del tutto il legame con quello che possiamo definire "l'umano", che filtra attraverso secoli di storia nell'architettura moderna, persino in quella internazionale, dove il chiaroscuro tra gli elementi architettonici incastrati tra loro - pilastri, architravi, solai, scale eccetera - continua ad essere la cifra dello spirito intrinsecamente contraddittorio, duale e "bipolare" della civiltà occidentale.

D'altra parte, la continuità del "drappo" architettonico e delle pieghe viventi, esito naturale della ricerca sulla continuità e sullo scambio verso cui muove la sensibilità dell'architetta irachena è ancora solo suggerita, resta un'allusione, e sebbene l'opera hadidiana fin dal principio esprima in maniera forse inedita il dinamismo della molteplicità interagente dei *mille piani* del mondo contemporaneo, questa è ancora lontana dall'espressione della continuità della piega vivente, che invece è già presente nell'architettura a partire dalle sperimentazioni tedesche di inizio secolo che si sviluppavano in maniera ben più consapevole della questione ontologica - si pensi anzitutto al Goethaneum di Steiner, alle pieghe del suo involucro esterno/interno direttamente ispirate dal vitalismo di matrice bergsoniana - che diede origine all'architettura organica di maestri come Aalto e Saarinen, ed è per questo motivo che la pulsione originaria di Hadid verso la ricomposizione e lo scambio fra gli elementi spinge negli anni la ricerca verso un nuovo linguaggio, come chiaramente descritto da Margherita Guccione⁹³.

In seguito, e per un lungo periodo a singhiozzo, in alcuni progetti sperimentali è possibile leggere una proto-fluidità - come nel progetto per le ville all'Aia, di cui si è parlato - che mostra il vero "cuore" organico hadidiano, e sempre più frequentemente, dalla prima metà degli anni '90 con il progetto residenziale viennese del 1994 fino al progetto non realizzato per la Philharmonic Hall lussemburghese del 1997, passando per le

⁹³ "Le forme architettoniche aperte, allungate e taglienti dei progetti di questi anni sviluppano un vero e proprio repertorio formale, sulla base di alcune nozioni chiave che confermano la sua fama di architetto svincolato dalla prassi consueta del fare architettonico. In realtà è il concetto di spazio come entità assoluta che viene messo in crisi dalla Hadid, scardinando la prospettiva da un unico punto di vista per indagare la compresenza di diversi tipi di esperienza spaziale. In una prima fase prevale la frammentazione in parti e il dinamico riaggregarsi di questi frammenti nel progetto, dove campi di flussi e di forze di diversa intensità generano un'espressione architettonica segnata da movimento e fluidità. Nell'esperienza spaziale è interessante osservare il rapporto con il tempo, inteso non come durata della vita dell'edificio, ma come tempo di percorrenza di un ipotetico visitatore che procede alla scoperta graduale del succedersi degli spazi, di cui non è possibile avere una vista complessiva. Emerge l'invito a farsi percorrere, con un senso di sorpresa simile a quello che si ha in un contesto naturalistico, dove a ogni passo si hanno delle visuali inaspettate e distinte." M. Guccione, *op. cit.*, p. 22

superfici continue piegate e ripiegate dell'installazione "Master's section" alla Biennale del 1996, si legge in maniera nitida il passaggio dagli stormi al drappo vero e proprio.

La fluidità "naturale" e il rischio di un'eccessiva deterritorializzazione

Hadid conosce bene e da sempre Greg Lynn e quindi non può aver ignorato la pubblicazione, nel 1993, del numero di A.D. intitolato "Folding in architecture", in cui Lynn, come già accennato, tenta di tradurre in un movimento architettonico il pensiero deleuziano emerso dal libro "La Piegata"; eppure non esistono prove che Hadid abbia effettivamente avuto modo di studiare il testo deleuziano né, tantomeno, che l'architetta anglo-irachena abbia conosciuto il filosofo francese, diversamente dal legame storicamente riconosciuto che collega Mundaneum di Le Corbusier, Goetheaneum di Steiner e pensiero vitalista di Bergson⁹⁴: al contrario, è la stessa Hadid a schivare le domande in cui le si chiede di una sua affiliazione con il pensiero decostruttivista o post-decostruttivista/vitalista di autori come Deleuze, lasciando intendere una estraneità rispetto a questi background culturali; resta il fatto che il cambio di passo verso un linguaggio fluido e continuo accade simultaneamente alla pubblicazione del testo di Lynn su A.D..

Infatti è nella seconda metà degli anni '90 che Hadid compie un vero e proprio salto linguistico, abbandonando frammenti e schegge separate in favore di un linguaggio "organico" senza soluzione di continuità, dove tutti gli elementi dello spazio architettonico vengono di fatto trasformati in un guscio spaziale unico, mirando a una composizione in cui anche le superfici costituenti solai e pareti lentamente scavalcano la composizione tradizionale - cioè la collisione o l'intersezione del piano orizzontale e di quello verticale perpendicolari fra loro - per farsi superficie unica e continua, come rileva la stessa Hadid⁹⁵.

Vale la pena di sottolineare alcune precise affermazioni di Hadid: "prima vedevamo lo spazio come creato tra piani, e adesso c'è un repertorio spaziale molto più aperto e differenziato (...) prima i layer di un progetto erano più compartimentati, ora sono molto più complessi e senza cuciture. Si potrebbe dire che Roma (il MAXXI, ndr) è quasi come il Peak ma fuso (...) invece di collisioni, siamo interessati nel fondere insieme questi spazi, e l'idea originaria dell'esplosione è interpretata adesso in maniera molto diversa".

Se le sperimentazioni di Lynn presentano il grosso limite di riferirsi a un "oggetto" plastico, che nella sua interna interconnessione e continuità ha poco o nulla a che vedere con la tessiturologia deleuziana - gli oggetti biomorfi lynniani non stabiliscono alcuna continuità spaziale con l'esterno, e quindi con l'espressione materica della cultura umana, comportandosi ancora come "soggetti" separati e avulsi dal loro

⁹⁴ "In un suo noto saggio Paul Turner ricostruisce le letture del giovane Le Corbusier tra il 1904 ed il 1910 ritrovando tra esse "L'art del domaine" dell'architetto-filosofo Henry Provencal, nella edizione del 1904, "Les grands initiés" dello Schuré e lo Zarathustra del Nietzsche, letto probabilmente prima del 1909. Il Turner fa risalire, da un lato, il pensiero del Provencal a quello di Platone e, quindi, di Kant ed Hegel, a proposito del dualismo tra mondo reale e mondo ideale, *matière* ed *esprit*, rivolto alla sua soluzione in una unità armonica, mentre dall'altro mostra come il pensiero dello Schuré sia esplicitamente riferito alle dottrine orientali ed ai termini rituali iniziatici della scuola pitagorica. E' indubbio che questi scritti influenzeranno moltissimo l'architetto svizzero ed è indicativo, in proposito, che il progetto del Mundaneum sia pubblicato, quale esempio di architettura, in un saggio di Matyla Ghika, lo studioso dell'esoterismo amico di Paul Morand e Marcel Proust che, conoscitore delle geometrie auree pitagoriche e rinascimentali e della cultura orientale, era stato allievo di Henry Bergson, a sua volta tributario, nel concetto di una *évolution creatrice* della *matière* verso l'unità della coscienza, del pensiero di Rudolf Steiner, il teorico dell'antroposofia, della possibilità di avere accesso allo spirito attraverso gli stati concreti del corpo, espressa nel suo progetto del Goetheaneum, "edificio vivente dell'intero mondo spirituale" sorto a Dormach nei pressi di Basilea, cui si ispira l'architettura dello stesso Provencal e, probabilmente, nell'insorgenza di un volume puro in continuità con la plasticità organica del cemento, quella del Mundaneum." Alberto Cuomo, "La città infinita" (saggio)

⁹⁵ Z. Hadid afferma in una intervista pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"): "I think that there has been a gradual shift from a planar dimension to a much more volumetric spatial dimension. Before we saw space as created between planes, and now there is a much more open and diverse spatial repertoire. There are new interpretations based on research such as our studies of natural landscape formations. We are still interested in this idea of layers, which goes back to the Peak which was made of many layers like a geological condition. A lot goes back to these ideas, but whereas before the layers of a project were more compartmentalized, now they are much more complex and seamless. You could say that Rome is almost like the Peak but melted. This idea of many layers has to do with my early interest in geological plate formations and archaeology. I think that if one looks at these analogies now, after all the experience in how to deal with spatial overlap, interpenetration and juxtaposition, one must recognize that in the meantime we have found ways to articulate these concepts in a much more fluid way. Instead of collisions, we are interested in melting these spaces, and the seminal idea of explosion is now interpreted very differently. I think that gives you a new way of dealing with very large programmes. (...)"

ambiente/"oggetto" - i progetti hadidiani sembrano, in questo primo momento, essere immuni da tale malattia, in quanto fin dal principio la visione a 360° ha permesso ad Hadid di includere nel progetto simultaneamente diversi livelli - quello morfologico urbano, quello territoriale naturale - senza lasciare nulla all'"esterno" e quindi restando di fatto all'interno di una relazionalità completa.

Ma, e qui viene al pettine la sostanziale estraneità al tema profondo del pensiero complesso contemporaneo, nella volontà di questo repentino allontanarsi dalla ricerca convenzionale, inserita nel terreno storico umano, in questo mirare direttamente alle origini "naturali", attingendo ad una forza plastica primigenia, il rischio che si renderà evidente all'inizio del nuovo millennio è che vada del tutto persa la connessione con i caratteri propriamente umani, che gradualmente iniziano a scomparire in favore di una sempre maggiore allusione alla naturalità come nuovo totalitarismo: la composizione della seconda metà degli anni '90 è sempre più dettata esclusivamente dalla volontà di tessere - o "ricomporre" - gli elementi in gioco, esprimendo sì quell'essere "tessute insieme" (per dirla con Morin) delle parti della realtà, ma allontanandosi sempre più dalla realtà umana, in un moto di sola e perpetua deterritorializzazione, che anziché tenere insieme elemento culturale ed elemento naturale, come auspicato da Esposito, finisce con il debordare definitivamente in quello naturale.

La contraddizione originaria, l'inseguimento del progresso tecnico occidentale in barba al senso stesso del *cum-plexus*, è alla base di questo sconfinamento: la natura non è vista come un "altro" da ricomporre con il sé, ma come uno strumento da ordinare, controllare e riprodurre per il piacere dell'uomo occidentale.

E così, dopo aver deflagrato l'involucro architettonico e reso apparentemente "liberi" da ogni restrizione gli elementi costitutivi lo spazio, Hadid e partners finiscono nello stesso dominio nel quale, come abbiamo detto, conducono i passi del decostruttivismo, architettonico o filosofico. Come quest'ultimo, non costituisce altro che una nuova ripetizione del bipolarismo tra soggetto e oggetto a favore del primo e di una sua sedicente supremazia e libertà assoluta⁹⁶ al prezzo di un'eterna dissoluzione - si pensi ai triliti incrinati di Eisenman, ai pilastri inclinati "casualmente" e agli altri stilemi dell'"incertezza" e del crollo tipici del linguaggio architettonico decostruttivista - così la strada esclusivamente "naturale", senza un'esplicita volontà relazionale con l'elemento "umano", finisce con il proporre non solo una nuova "tabula rasa", come accadeva con il modernismo meno sensibile e avveduto, ma un predominio totalizzante di un nuovo presunto "realismo". Una nuova estremizzazione che al "tutto cultura" - eccesso di territorializzazione, e cioè di "umanizzazione" come scrive Esposito - dello storicismo finisce per contrapporre un "tutto natura" - che prima si presenta come un eccesso di de-territorializzazione, in quanto rottura delle regole classiche della tradizione occidentale, e poi in un nuovo eccesso di territorializzazione, in quanto proporrà una visione non solo nuovamente codificata ma totalizzante.

La "transitorietà feconda" delle prime opere fluide, e la casualità delle opere successive

Alla luce di tali considerazioni, non possiamo che leggere le opere che Hadid progetta tra la prima metà degli anni '90 e l'inizio del 2000 come periodo di "transizione", come se i loro caratteri bio-antropomorfi non derivassero da una precisa volontà verso questa tessitura, ma da una *transitorietà feconda*, che per carenza di strumenti e soprattutto per "inesperienza" producono risultati estremamente interessanti dal punto di vista del "pensiero vivente", prima che le tecniche morfogenetiche digitali possano prendere assoluto sopravvento, cancellando ogni traccia dell'"antropico" come codice genetico culturale, come legame tra il mondo naturale e il mondo umano, senza porvi nuove barriere e senza delineare una distanza siderale tra storico e naturale.

Progetti come il Maggie Center Fife, l'estensione Ordrupgaard e altri, fino all'ultimissimo centro per la ricerca Aramco, mostrano questo legame fertile, che resta però un carattere "intermittente" dell'opera hadidiana, che a seconda delle circostanze, dei progettisti coinvolti nei vari e numerosissimi team, può e può non manifestarsi per caso, lasciando che la deterritorializzazione naturalizzante si compia del tutto.

E' evidente quanto si tratti di un dominio assai labile, determinato dalla fortuna dei singoli progetti, che proprio per la distanza di Hadid dal pensiero contemporaneo possono essere estremamente espressivi di tale figura "bio-antropica" oppure del tutto "biologici", a differenza del Mundaneum corbusiano e del Goethaneum di Steiner, che volutamente richiamano insieme la figura dell'edificio storico e quella della caverna - o della conchiglia - producendo una vera e propria ibridazione che non lascia indietro né l'uno né l'altro elemento in gioco, soggetto umano e oggetto naturale intessuti e quindi scambievoli, l'uno nell'altro.

⁹⁶ "La poesia è un porcospino che attraversa l'autostrada" diceva J. Derrida durante una conferenza napoletana, negli anni '70

Malgrado ciò, nel periodo a cui ci stiamo riferendo, è innegabile che i molteplici "layer" del progetto, come afferma Hadid, non solo vengono presi per la prima volta simultaneamente in considerazione, ma effettivamente, di contro a quanto proposto nella fase frammentata, non sono più geometricamente indipendenti l'uno dall'altro - come accadeva nel progetto del Peak, dove la complessità era espressa per mezzo di giustapposizioni, di aggiunte, di intersezioni, di sovrapposizioni di diverse geometrie autonome, o come accade tutt'oggi nei progetti di Eisenman, dove l'accavallarsi dei diversi livelli produce una proto-ibridazione più che una ibridazione vera e propria, come nel progetto di Santiago - diventano invece sempre più interdipendenti, sempre più inseparabili, evocando in maniera inedita lo scenario contemporaneo in tutta la sua molteplice tessitura, come nota limpidamente Guccione⁹⁷.

A proposito di ciò, la stessa Hadid specifica⁹⁸, parafrasando, che giacché nulla è ovvio e preconstituito, giacché tutto invece viene ripensato e rigenerato attraverso l'operazione progettuale mossa da una creatività perpetua libera da ogni codice (in realtà, si tratta di una creatività che rincorre il codice "naturale", ndr), l'energia che muove la ricerca e dà vita allo spazio è la stessa "complessità" come tessitura/intreccio, che elimina finanche la ripetizione dei solai in verticale e della struttura in orizzontale, dal momento in cui la sola regola del gioco è tenere insieme le parti per promuoverne la correlazione e l'interazione, esattamente come avviene nell'autoformazione degli organismi viventi⁹⁹.

Ulteriore riprova della nostra tesi viene da Patrik Schumacher, partner di Zaha Hadid, il quale afferma d'altra parte che la loro ricerca ha innanzitutto spostato l'interesse su strumenti di deformazione/genesi di forme analogici e poi, in seguito, si è avvalsa degli strumenti digitali più idonei e più rapidi e controllabili, sempre nella rincorsa del linguaggio biologico/naturale.

La metafora biologica viene definitivamente in superficie a partire dai primissimi progetti in cui Hadid esprime chiaramente la sua ricerca verso un organicismo in grado di tenere insieme gli spazi, di articularli e di correlarli per raggiungere la continuità e lo scambio desiderati (basti vedere progetti come il Peak, ma anche il Landscape Formation 1, nati dai dipinti) a qualunque "costo" in termini culturali, senza limiti "territoriali". Nel tempo, a questo si aggiunge la potenza degli strumenti digitali in grado di raggiungere la

⁹⁷ "Il lavoro di Zaha Hadid cerca di tradurre nello spazio i principi dell'era dell'informazione e dell'elettronica: interazione, simulazione, correlazione, flussi di dati, immaterialità. E questo avviene con immagini forti e di grande efficacia. La fluidità che prende corpo nei suoi progetti determina uno spazio energetico e attraente, leggero ed esaltante, che sembra mimare la simultaneità del funzionamento della mente, la varietà ininterrotta del flusso dei pensieri, lo scorrere luminoso delle informazioni in rete." M. Guccione, *op. cit.*, p. 24-25

⁹⁸ "The difference is that the early work seems much more blatant and aggressive. At the time this was the only way to address these new phenomena. I think that afterwards there were these hidden spaces which became more important than the obvious ones. These ambiguous spaces when they were researched further and developed, really they became the product. But I don't think that it couldn't have happened without our earlier work. There was this kind of explosion, collision of volumes, of plates and walls etc. If you analyze these, you might begin to understand that it was the space itself that was actually developed. It shifted from a planar or volumetric into a spatial discussion. What we really discussed was the fundamental difference of organization, on an urban scale, between closed and open systems of organization. This also implied the rejection of the mass-produced generic product. Instead, it assumed a product which was different in each case. Space was no longer an extrusion, and I think a very important issue is that there is no longer this endless repetition and horizontal striation of a hundred identical stories. Instead ideas of complexity began to emerge as a force for organizing space." Zaha Hadid, in un'intervista con Mohsen Mostafavi del 2001, pubblicata su "El Croquis" ("Zaha Hadid 1983 2004"), p. 64

⁹⁹ "HUO: Progetti come il Reina Sofia, la Kunsthau Graz, la biblioteca Nazionale del Quebec contengono molte idee innovative. Si tratta di edifici molto fluidi, decisamente avanti rispetto al loro tempo, che non hanno vinto i concorsi proprio perchè anticipavano molto di ciò che viene costruito oggi. Puoi parlarci del modo in cui è nata questa fluidità?

ZH: Credo che fosse una fluidità diversa da quella dei miei lavori successivi, perchè quei progetti contenevano ancora tracce di cose visibili, tangibili... una morfologia fluida. Penso che allora, molti anni fa, la gente ancora non credesse alla possibilità di conquistare il fantastico. Ancora non era emerso un nuovo senso della realtà.

HUO: Patrik ha scritto un libro straordinario, "Digital Hadid: paesaggi in movimento". (...) Patrik cosa puoi dirci di "Digital Hadid"?

PS: Si tratta di qualcosa che scaturisce in modo piuttosto lineare dai progetti della metà degli anni Novanta a cui accennavate prima. In quel periodo nello studio abbiamo iniziato a utilizzare la tecnologia digitale. Abbiamo sviluppato una particolare capacità nel disegno manuale, usando curvilinei, modelli e una Xerox per distorcere le immagini. Per poter riversare questa calligrafia nello spazio secondo l'idea innovativa di Zaha, abbiamo cercato strumenti adeguati. Nel frattempo il digitale e la microelettronica sono progrediti a tal punto che l'industria del cinema e dell'animazione ha sviluppato una serie di sistemi di simulazione e di "visualizzazione" di processi fisici (come il movimento delle nuvole, l'incresparsi delle onde, il vento che scompiglia capelli e vestiti), che noi abbiamo importato nella progettazione architettonica. Tutto ciò ha accelerato il processo di innovazione, creando o contribuendo a espandere un nuovo stile. Spesso si ha l'impressione che allora tutto fosse ispirato dall'uso di strumenti digitali e di processi computerizzati, ma in realtà il desiderio e il bisogno di rendere possibili questi risultati derivava da un modo di procedere sul quale poi si sono innestati strumenti che avrebbero potuto anche non intercettare l'architettura, ma che sono entrati a farne parte, accelerando ciò che stavamo facendo." Dalla conversazione con Hans Ulrich Obrist pubblicata sulla rivista "Abitare", 501 04 2011, p. 107

complessità naturale simulando in maniera pressoché scientifica, attraverso l'acquisizione dei parametri ambientali e vincolari in genere, i processi alla base dell'auto-configurazione del mondo biologico e minerale. Da questo processo risulta come esito finale la curvilinearità del linguaggio hadidiano più recente, che sempre più di frequente esprime un oblio pressoché totale della figura antropica, come Schumacher chiarisce a proposito del passaggio dalla composizione poligonale a quella curvilinea¹⁰⁰.

Una affermazione di Schumacher risulta essere di grande interesse: "la fusione di traiettorie multiple in una trama coerente" in risposta alla "separazione e ripetizione" della modernità riporta ancora una volta il discorso alla questione occidentale; Schumacher però non tiene conto del fatto che, nella rincorsa alla tessitura naturale, il rischio è quello di uscire fuori dal dominio dell'umano, valicando il confine della "trama" per ritrovarsi in quello di un organismo a sua volta chiuso rispetto al proprio ambiente: è come se, volendo sintetizzare, lo slancio della sensibilità araba/organica di Hadid muovesse verso "l'altro" inteso come altro naturale, o come altro "urbano" - pensiamo ai "tappeti" che, nei primi dipinti, tengono insieme l'intero tessuto della città all'interno della trama del progetto, che risulta entità aperta e intrecciata con l'ambiente esterno - ma finisse con lo sbilanciarsi e il capitolare per intero nell'altra faccia della medaglia, nel dominio pseudo "oggettuale", ricadendo ancora nel bipolarismo occidentale, in quello che più avanti descriveremo come un nuovo sedicente "realismo".

Comunque, come dicevamo, guardando progetti complessi e articolati come il MAXXI, di questo periodo, non si può non sottolineare l'effettiva anche se temporanea riuscita del sodalizio tra architettura e complessità vitale, biologica, ottenuta contemporaneamente attraverso schizzi fatti a mano, disegni a 2 e a 3 dimensioni e più tardi l'uso della morfogenesi computerizzata più avanzata, che però resta ancora collegata con l'esperienza costruttiva storica, raramente sconfinando del tutto nel non-umano, almeno in questo primo momento. Gli edifici di questi anni fanno senz'altro in modo da "aprire" l'involucro spaziale all'ibridazione tra umano e biologico, eliminando in più occasioni la separazione tra edificio come spazio interno (soggetto) e ambiente come spazio esterno (oggetto) così come la separazione tra gli elementi costitutivi la scocca architettonica e quella tra edificio come costruzione umana e la natura come podio conquistato, che viene stemperata più volte in una vera e propria simbiosi - si pensi alla leggera estensione dell'Ordrupgaard, nastro simile ad un'alga marina, o ad altri progetti generati a partire dalla geomorfologia, come l'L.F.1 - che rimanda direttamente e con grande lirismo al tema dell'intreccio, dell'ibridazione, dell'apertura soggetto/oggetto e quindi del dispiegamento delle pieghe viventi, come nota Betsky¹⁰¹.

In realtà tale operazione, il salto linguistico di cui stiamo trattando, era prevedibile, se non inevitabile: lo stesso decostruttivismo architettonico, quello di Koolhaas, di Libeskind, di Eisenman e di Tschumi, di cui pure Hadid non farà mai parte, si fondava sul principio di smantellare il codice linguistico della tradizione occidentale, senza occuparsi della necessità di restare nel respiro di un qualche territorio e per questo veniva

¹⁰⁰ "La stazione dei vigili del fuoco di Vitra, il Media-center di Dusseldorf e l'Opera House di Cardiff sono ulteriori esempi molto noti della prima produzione. In seguito a questi primissimi progetti programmatici, Zaha Hadid Architects ha contribuito allo sforzo collettivo dell'avant-garde di forgiare un nuovo linguaggio architettonico fluido e adattabile che rispondesse ai maggiori livelli di complessità sociale e urbana. La vita urbana sta diventando sempre più complessa, con pubblici mutevoli e sovrapposti dalle esigenze multiple e simultanee. La densa prossimità delle differenze e una nuova intensità dei collegamenti distinguono la vita contemporanea dal periodo moderno della separazione e della ripetizione. Il compito è quello di ordinare e articolare questa complessità in modi che ne conservino la leggibilità e l'orientamento. Per far fronte a questa sfida, sta emergendo un nuovo linguaggio architettonico che trae la sua ispirazione dai sistemi naturali (organici e inorganici). Questo linguaggio recente fiorisce attraverso i nuovi strumenti digitali di modellazione che hanno arricchito il processo di progettazione con tecniche di continua variazione della forma. Questo approccio privilegia la curvilinearità e permette la fusione di traiettorie multiple in una trama coerente." Patrik Schumacher, *The Skyscraper rivitalized: differentiation, interface, navigation*, in G. Celant, M. Ramirez-Montagut (a cura di), *Zaha Hadid* (catalogo della mostra, New York, Solomon Guggenheim Museum, 3 giugno - 25 ottobre 2006), Guggenheim Museum Publications, New York, 2006, p. 93-94 (traduzione di Christopher Milton Paul)

¹⁰¹ (I lavori più recenti) "mostrano il ritorno delle forme a serpente, torte e arrotolate le une alle altre. Le teste collettive si trasformano in una massa di elementi strutturali e di circolazione che circondano uno spazio centrale arrotondato con una rete di rampe, travi e stanze, generando una costruzione reale come entità fisica che possiamo esplorare nella complessità dei suoi interstizi. Sono edifici quasi impossibili nella loro fluidità, ma dimostrano come la visione di Hadid di una realtà che si apre, dispiega e intreccia possa essere realizzata con l'ausilio dei più avanzati strumenti informatici. (...) E' palese che alle spalle di questa stupefacente proliferazione di forme di tutte le misure deve trovarsi un metodo. Quanto era agli esordi il dispiego e la liberazione dalla gravità di piani, all'inizio solo nozionali, si è trasformato in un linguaggio al contempo più antico e più moderno. Potremmo definire Hadid una tessitrice: i suoi progetti ricordano sempre più gli intricati motivi che nascono dall'intreccio dei fili, più che serpenti in avanzamento parallelo. Sorge spontaneo chiedersi se non esista un legame con i tappeti che coprivano ogni superficie delle case in cui Hadid trascorse la sua infanzia, ma la tendenza al motivo globale formato da fili distinti è riconducibile anche alla tendenza del computer a trasformare i flussi di persone e forze statiche in forme continue. Mentre alcuni architetti preferiscono astrarre queste forme, Hadid e Schumacher seguono la corrente e se ne avvalgono per creare forme fluide." A. Betsky, *op. cit.*, p. 14-15

visto di buon occhio da Bruno Zevi¹⁰², resta il fatto che con l'aumentare della complessità delle interazioni geometriche che nella prima metà degli anni '90 il progetto hadidiano stabilisce con il contesto di cui è proseguimento e filo intrecciato, lo strumento pittorico inizia nel tempo a rendersi insufficiente: troppo tempo occorre ad Hadid, nonostante già si avvalsesse di numerosi collaboratori, per sviluppare un'idea di progetto che in seguito, per poter essere presentata al cliente o alla commissione di un concorso, deve comunque essere ridisegnata in maniera "tradizionale", per poter essere semplicemente compresa dal pubblico.

Non soltanto il tempo richiesto dalla ricerca pittorica è lunghissimo, ma anche avendone a sufficienza ugualmente il processo risulta delicato e a tratti farraginoso: ogni visualizzazione nasce da una pluralità di punti di vista, che insieme rendono intelligibile un numero comunque limitato di interazioni geometriche - per esempio mostrando linee di costruzione ortogonali o curvilinee, nella generazione di viste grandangolari in movimento - stabilite a priori. Alla fine, anche il numero e la qualità delle interazioni spaziali che danno vita al progetto sono compromessi, in qualche maniera "bloccati" e limitati dagli strumenti rappresentativi, che di fatto non concedono altro che gli agglomerati di frammenti, di schegge e di volumi più o meno elementari dei progetti trattati nel paragrafo precedente.

Dalla Xerox a Rhinoceros: una continuità analogica

Dai dipinti è possibile cogliere il tipo di ricerca che l'anglo-irachena aveva iniziato soltanto per mezzo della sua "immaginazione simultanea e grandangolare" dello spazio tridimensionale; tale ricerca, nonostante ancora sostanzialmente "analogica", contiene già gli elementi necessari al passaggio al "digitale": le operazioni di fusione geometrica di traiettorie molteplici, di distorsione e deformazione delle griglie rigide in strutture adattive ed elastiche, che si adeguano sotto forma di campi di forza al paesaggio e al contesto urbano, sono le cifre distintive del lavoro su tela di quegli anni, lavoro che, ricordiamo, è teso allo spasimo nel tentativo di proporre il sito, il contesto, come magma vivente dalle cui e nelle cui medesime pieghe è generata la forma negoziata del progetto. Vale la pena di ricordare questo punto essenziale per capire meglio il ruolo giocato dall'avvento della tecnologia digitale in seguito, che viene cercata e utilizzata, almeno inizialmente, come tramite per velocizzare e migliorare il lavoro iniziato dai dipinti, e non per cambiare qualitativamente il tipo di ricerca.

Contemporaneamente al lavoro pittorico di Hadid, negli Stati Uniti le tecniche di rappresentazione e modellazione digitale sono anni luce più avanti: Greg Lynn e Peter Eisenman utilizzano già software parametrici come Maya, e Lynn, nel 1993, per primo pubblica il testo "Folding in Architecture", come sottolineato e discusso nell'introduzione.

Ciò nonostante, la ricerca dei primi anni '90 di Eisenman, Lynn e altri, come detto, utilizza i software di animazione cinematografica per lo più per distorcere un tipo precedentemente strutturato (in particolare riguardo Eisenman e i suoi studi del tipo classico "decostruito") oppure per dar vita a una architettura "blobby", come viene descritta dagli stessi progettisti e da Lynn in primis, che applica il concetto di continuità e fluidità dal principio della ricerca, sempre e soltanto all'interno del perimetro di progetto, nel tentativo di rintracciare correlazioni e continuità all'interno del corpo architettonico di progetto, che nasce da principio come oggetto "altro" e alieno dal contesto, a differenza di quanto avviene nei disegni arabeschi di Hadid, che prima di giungere alla forma di progetto, costruiscono una vera e propria tessitura a partire dalle linee e dalle geometrie dello spazio urbano e naturale preesistente.

¹⁰² "I decostruttivisti proclamano che occorre liberarsi dalle strutture rigide, ibernare del potere, dalla mania razionalizzante che, dopo aver corrosso e consumato l'International Style, s'infiltra nei meandri di altre tendenze, non solo in quelle di derivazione cubista, ma persino nel futurismo e nell'espressionismo. Non siamo ancora all'organico, integralmente coinvolto nella creatività spaziale, ma in una zona vicina, avanzata, quasi debordante nell'organico. (...) La civiltà della telematica è orientata a dissolvere l'elefantiasi delle sterminate zone industriali, le fabbriche gigantesche, i vertiginosi nuclei direzionali, gremiti di grattacieli. La stessa produzione favorisce il recupero dell'autonomia individuale e la pluralità delle scelte. La profezia wrightiana di un habitat umano, antiautoritario e gioioso può avverarsi. E dunque, malgrado tanti sofismi evasivi sulla "morte dell'architettura", l'itinerario strategico del movimento moderno, oscillante per decenni tra manierismo e utopia, è aperto nella sua congenita mutabilità: gergo e calcolatore, lingua viva." Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, 2010, p. 459-460

Quando, nel 1994, Lynn presenta il primo progetto generato via animazione parametrica, la cui forma cioè viene automaticamente conformata da processi simulati al computer, facendo "il verso" a "Mille piani", Hadid, è già molto più avanti dal punto di vista metodologico: il concetto di continuità e di fluidità è esteso all'intero campo urbano e non soltanto nel lotto di progetto, dal momento in cui il tessuto urbano per intero viene visto nelle prospettive pittoriche hadidiane come un vero e proprio "tappeto", un Rizoma deleuze/guattariano in grado di dar vita alle interazioni con il progetto nuovo, e anche se il computer e in generale la tecnologia digitale è ancora di fatto inutilizzata nel processo creativo, progetti come Vitra (1990) o Spittelau (1994) dimostrano quanto la visione della complessità hadidiana vada ben oltre il concept parametrico/digitale morfogenetico di Lynn e le deformazioni tipologiche sostanzialmente decostruttive di Eisenman, che di fatto continua e continuerà a oscillare nel bipolarismo tra la ripetizione tipologica e la frammentazione/distorsione tipologica, a eccezione di qualche singolo progetto.

Comunque, ben prima che le tecnologie prese in prestito dall'industria cinematografica americana arrivassero nello studio di Hadid, e a dimostrazione di quanto affermato a proposito dell'utilizzo delle tecnologie digitali come "medium" in grado di affinare il processo creativo già in uso, molte altre tecniche, più o meno improvvisate o raffinate, furono trovate dall'architetta anglo-irachena e dai suoi collaboratori per implementare il lavoro pittorico degli anni '80, tra cui quella che Schumacher racconta nel libro "Digital Hadid": usare una copiatrice Xerox per deformare direttamente le piante dei progetti, mosse durante la fase di copia in maniera da rappresentare la "scia" del movimento concreto.

Ciò divenne necessario quando i programmi per il semplice disegno automatico non erano sufficienti per ottenere e rappresentare le geometrie generate dalle ricerche pittoriche, già estremamente complesse e articolate, le quali dovevano riuscire ad esprimere con la loro geometria il dinamismo intrinseco degli spazi ricercati da Hadid, nonostante - vale la pena di sottolinearlo - gli strumenti allora in uso non fossero in grado di permetterlo senza forzature, come l'uso della fotocopiatrice come "campo deformativo" del disegno.

La Mesh. Maglia per la tessitura di una forma relazionale verso una continuità differenziata

La vera e propria rivoluzione digitale arrivò a Bowling Green Lane - la sede dello studio di Hadid - attraverso l'uso dei programmi di animazione digitale come Maya nel 2004, praticamente dieci anni dopo che Lynn, negli USA, aveva iniziato a farne uso per i suoi progetti.

Fino a quel momento nello studio Hadid il software di disegno e modellazione tridimensionale più usato era stato il già diffusissimo Rhinoceros della McNeel, utilizzato dai designer di tutto il mondo - anzitutto dal design automobilistico a quello navale - e che consentiva un buon controllo e una buona dose di libertà compositiva, permettendo all'interno del monitor dei computer più o meno le medesime operazioni eseguibili a mano per mezzo dei plastici, che pure fino alla fine degli anni '90 costituivano strumento essenziale del processo creativo, e, in aggiunta a questi, la modellazione NURBS (acronimo di Non Uniform Rational Basis-Splines). Attraverso queste superfici virtuali, generate e modellate per mezzo di punti e curve di controllo, era possibile già con Rhinoceros modellare spazi tridimensionali complessi, poligonali (planari) o curvilinei, ma l'operazione in sé non era semplice, e il grado di controllo stesso dell'oggetto generato al computer non era altissimo: le superfici venivano generate soprattutto mediante operazioni di "loft", creando cioè la superficie che congiunge diverse curve insieme - l'operazione rassomiglia moltissimo allo stendere un lenzuolo al di sopra di una serie di assi curvate - per poterla poi rimodellare in seguito.

Il problema maggiore di questo tipo di processo stava nel grado di dettaglio della modellazione, e nella sua articolazione: meno punti e curve di controllo vengono impiegati per la costruzione di una superficie, più quest'ultima sarà omogenea, fluida, e non presenterà punti di discontinuità e imperfezioni geometriche; ma dall'altra parte, meno punti di controllo significano meno possibilità di modellazione e quindi un inferiore livello di dettaglio e una bassa elasticità e adattività della superficie alle necessità spaziali e funzionali. Anche se i migliori modellatori NURBS dello studio riuscivano comunque a gestire un ottimo livello di articolazione, le superfici continuavano a essere un "surrogato" abbastanza rozzo delle superfici concepite nei dipinti dalla stessa Hadid.

Nel 2004, con l'arrivo di Maya dall'oltreoceano, le cose cambiarono per sempre, e le tecniche di rappresentazione e di sviluppo del concept architettonico vennero profondamente rivoluzionate: anche se dapprima Maya veniva utilizzato da pochissimi modellatori - il software è del tutto differente dalle interfacce

dei programmi cad, tra i quali è incluso Rhinoceros - la potenza del programma creato appositamente per l'industria cinematografica risultava evidente.

A Hollywood, dove Maya nacque nel 1988, i migliori modellatori al mondo utilizzavano - e utilizzano, sempre più di frequente - il software per la modellazione di volti umani, di creature mostruose, di extraterrestri e di qualsiasi oggetto da inserire all'interno del film: l'espressione stessa "fatto al computer" si riferisce anzitutto proprio all'uso di questo programma, che, allo stato attuale, permette la creazione di intere ambientazioni digitali, come quella di Avatar di Cameron, o, più banalmente, di Star Wars, la cui intera ultima trilogia è stata sviluppata all'interno dell'interfaccia Maya.

La differenza principale tra Maya e Rhinoceros sta nel fatto che anziché utilizzare superfici matematicamente controllate - le NURBS - e difficili da gestire senza perdere dettaglio, all'interno di Maya è possibile modellare forme tridimensionali attraverso le "Subdivisions Surfaces" e i "Polygons": si tratta di entità digitali in grado, per approssimazione, di essere manipolate dall'utente con lo stesso grado di rapidità, intuitività e di controllo con cui è possibile manipolare e modellare un blocco di Das o plastilina con le mani, semplicemente e senza alcun "strumento".

Attraverso i polygons, aumentando il numero di divisioni all'interno della maglia della superficie - chiamata in gergo "mesh" poligonale, perché di fatto si tratta di una "maglia" tessuta per mezzo di linee poligonali - è possibile dar vita a qualsiasi oggetto esistente o meno a partire da un semplice piano, o da un cubo, nel giro di pochi minuti senza mai dover passare per una anche istantanea perdita di controllo: il processo di modellazione è interamente manuale, cioè consente all'operatore di visualizzare in ogni secondo ciò che si sta manipolando, esattamente come si trattasse di materia reale morbida (o anche meno morbida, come della carta o del cartoncino semplicemente piegabile) e quindi deformabile.

E' estremamente importante rilevare il fatto che le "mesh" utilizzate per la modellazione digitale in Maya non soltanto consentono una modellazione infinitamente più dettagliata e libera di quella consentita dalle NURBS di Rhinoceros, ma - come dice lo stesso nome "maglia" - la mesh rappresenta esattamente il concetto inseguito fin dai primi dipinti di Zaha Hadid: una rete, una tessitura, che è in grado di adattarsi alle molteplici condizioni dell'intorno ricucendole tra loro, senza perdere continuità e coerenza interna, anzi aumentando di forza espressiva con l'aumentare delle condizioni ai bordi fissate.

Qui risiede la ragione per cui, nonostante Maya arrivi a Londra dieci anni dopo, lo studio Hadid sarà poi, nel tempo, il principale utilizzatore del software: i processi generativi "pittorici" dell'architetta anglo-irachena contenevano già in pieno il concetto di "maglia", di tappeto da plasmare a seconda del contesto e delle intenzioni di progetto, e questo tema costituiva già il cuore della ricerca spaziale hadidiana ben prima dell'arrivo del programma americano.

D'altra parte, risulta chiaro che l'entità digitale chiamata "mesh" viene pensata proprio per rispondere alla necessità di generare forme che, seppur estremamente complicate e articolate, abbiano una totale continuità interna: per modellare un viso umano, ad esempio, è necessario non soltanto poter "scolpire" naso, occhi, bocca e orecchie, ma è altrettanto necessario che tutti gli elementi modellati siano "fusi" insieme, siano continui tra loro e cioè siano generati da una medesima superficie ininterrotta, in maniera tale che, durante l'animazione, ciascun elemento influenzi gli altri in una cinematica complessa, continua e correlata.

E' lo stesso concetto di superficie ininterrotta - senza cuciture, per dirla con le parole della stessa Hadid - che è già all'interno della prassi progettuale dello studio Z.H.A. ben prima dell'arrivo di Maya: superfici simili, campi di forza che deformano tutto ciò che vi è al loro interno pur mantenendo una continuità d'insieme, sono dipinte da Hadid a mano, per mezzo di intricati sistemi proiettivi, a partire dai primi anni '80.

Quindi vi è una totale osmosi tra il concetto di continuità anzitutto come sistema di continuità tra "esterno" ed "interno", sviluppato dall'anglo-irachena attraverso i suoi progetti/dipinti e il concetto di continuità alla base delle "mesh" di Maya: se consideriamo che la mesh, nella sua applicazione architettonica, funziona a partire dall'allineamento dei suoi "edge" (le linee poligonali che ne costituiscono la tessitura, la trama vera e propria costituita da "fili" del tutto simili nel funzionamento a quelli di un tappeto) alle direzioni degli edifici esistenti, come punti di partenza di ciascuna tessitura, è chiaro che l'operazione di vera e propria "cucitura" alla base di tale processo sia l'espressione diretta di quel concetto di tessitura - il cosmo come "tessiturologia" - presente nella ricerca di un'architettura "aperta", in grado cioè di scavalcare l'antitesi tra edificio come soggetto e contesto come oggetto, che poi è la base rintracciabile nella teoresi deleuziana come in quella moriniana di complessità - "cum-plexitas" come "intessuto insieme".

Per questo non stupisce che questo processo nasca proprio dalla necessità di generare forme di vita che siano inoltre in grado di muoversi come tali, seppure all'interno del computer.

Modellare un robot, un'astronave come quelle degli anni '70 ed '80, non avrebbe richiesto uno strumento di modellazione e rappresentazione simile dal momento in cui robot e macchine sono e restano,

nell'immaginario di quegli anni, agglomerati di geometrie diverse incollate le une sulle altre, senza alcuna continuità d'insieme che non una semplice "composizione" bilanciata, esattamente come accadeva per l'architettura prima di Wright e prima della corbusiana Ronchamp, oppure, volendo scavare indietro nel tempo, prima delle fortificazioni fiorentine biomorfe di Michelangelo Buonarroti, nel '500.

Alieni, mostri e altre creature immaginarie erano ancora relegate, anche nel primo eppure già rivoluzionario Star Wars del 1977, alle maschere fatte a mano da esperti del campo, che però, nonostante i più grandi talenti, non potevano riuscire a produrre davvero il cinematismo e la continuità di una pelle vivente.

Per questa ragione il software Maya era implementato con le mesh in grado di "cucire" insieme tutti i tratti somatici di un individuo - umano o extraterrestre che fosse - e in generale di restituire nello schermo del computer le stesse caratteristiche del mondo vivente: non solo la pelle con le sue caratteristiche, ma, attraverso le pieghe più o meno distanti e profonde della medesima superficie mesh, è possibile riprodurre la maggior parte delle forme viventi, dalle piante, per esempio le radici filiformi e aggrovigliate di un albero, fino all'acqua che prende la forma del suo contenitore o al fango, che scivola e scorre adattandosi al suo letto ma mantenendo la sua viscosità.

Si tratta di un matrimonio immediato tra Maya e gli architetti dello studio Hadid (e, ben presto, tra Maya e tutto i giovani e giovanissimi architetti di tutto il mondo che appartengono al movimento "digitale" o "parametrico"), che finalmente si trovano ad avere a disposizione lo strumento giusto per fare ciò che fino a quel momento avevano tentato attraverso metodi analogici ed escamotage più o meno approssimativi: quella "tessitura" ricercata fin dall'inizio da Zaha Hadid tra gli elementi del progetto per l'ottenimento di quello scambio "senza cuciture", fu a quel punto a portata di mano per mezzo delle "maglie" digitali di Maya, che inveravano con precisione matematica e senza eccessivo sforzo l'assunto per cui "tutto è connesso".

Per mezzo delle mesh poligonali iniziò ad essere possibile attuare lo sforzo di connessione di ciascuna parte del plateau urbano con tutte le altre: una volta costruita la mesh di partenza come una tessitura a partire dalle direzioni di strade e edifici esistenti, come si è detto la mesh assicurava a qualsiasi volumetria e a qualsiasi distorsione/velocizzazione dello spazio una totale continuità con lo spazio contestuale, come se si tenessero fermi i bordi di un tappeto e ne si muovessero le fibre interne per ottenere trame diverse a seconda delle necessità direzionali, funzionali ed espressive.

Come accennato nell'introduzione, molte altre pratiche avevano fino a quel momento utilizzato le mesh di Maya, come Eisenman e Lynn, ma mai per inseguire la continuità "orizzontale" urbana di Hadid; piuttosto la mesh era stata utilizzata per deformare una maglia mantenendone la riconoscibilità, oppure per creare forme compatte estremamente fluide ed organiche.

La visione grandangolare caratteristica di Hadid, in grado di tenere insieme nello stesso frame una grande quantità di oggetti e traiettorie diverse trovando o costruendone così una continuità, la peculiare sensibilità hadidiana per la poetica del movimento e del dinamismo, sono i fattori che trasformano rapidamente, nel giro di pochi anni, l'intero processo produttivo dello studio, che lentamente abbandona l'utilizzo dei giganteschi dipinti su tela preferendo le ambientazioni virtuali di Maya per l'elaborazione del "morphing", il processo di "form finding" attraverso cui, per tentativi e approssimazioni, si giunge alla proposta finale della forma "negoziata". Da un punto di vista esplicitamente e meramente produttivo, è indubbio che l'uso di Maya abbia costituito una grande evoluzione, un passo avanti che di fatto ridurrà i tempi di elaborazione del concept drasticamente, trasformando processi che prima, in maniera analogica, richiedevano settimane di lavoro in elaborazioni digitali della durata di pochi giorni, se non ore; inoltre Maya permise un vero e proprio salto di qualità anche dal punto di vista morfologico e quindi "sintattico", aumentando il grado di complessità dei progetti hadidiani in maniera esponenziale.

Se prima, attraverso i diversi dipinti pluriprospectici e gli studi dei plastici e dei modelli vari - in rilievo su cartoncino, oppure in cartonplum - Hadid riusciva a generare concept estremamente articolati, come il museo di Cincinnati, dopo l'avvento di Maya praticamente non vi fu più limite al grado di articolazione tridimensionale che un progetto poteva raggiungere: tutto dipendeva soltanto da fin dove ci si voleva spingere, in altre parole dall'abilità dell'architetto modellatore che di volta in volta spingeva Maya a sfornare la mesh del progetto, sempre più continua, sempre più ricca di articolazioni interne ed esterne, sempre più immune da interruzioni di qualunque sorta.

Se prima un progetto riusciva a essere modellato utilizzando diverse decine di superfici matematiche - per le pareti, il pavimento, le scale e gli altri elementi architettonici - con Maya divenne possibile concepire e modellare interi edifici - addirittura interi masterplan - per mezzo di un'unica, ininterrotta superficie poligonale (le superfici poligonali di Maya possono essere facilmente convertite in superfici curvilinee a doppia curvatura, attraverso una approssimazione digitale estremamente elastica, facile da modellare e da controllare) attraverso cui dare vita a ogni elemento architettonico: così le tradizionali distinzioni tra

pavimento, pareti, struttura, scale, eccetera, caddero definitivamente, essendo tutti gli elementi rimpiazzati da una sola scocca a spessore variabile in grado di mutare le proprie caratteristiche geometriche per rispondere alle varie necessità del caso.

Come la mesh, all'esterno, aveva reso possibile concept architettonici in totale continuità con la morfologia del contesto, così all'interno dell'organismo architettonico la mesh rendeva finalmente e velocemente realizzabile il sogno hadidiano di "spazio senza cuciture", realizzato come una vera e propria pelle che avvolge l'interno architettonico senza soluzioni di continuità.

E' senza dubbio per mezzo di questo strumento che la forma negoziata inseguita fin dagli albori della ricerca hadidiana - cioè fin dal 1979, anno in cui apre lo studio londinese - finalmente può inverarsi in tutta la forza del concetto di continuità/complessità: si tratta sempre più, soprattutto con l'utilizzo di Maya e della modellazione via mesh, di una forma che, in riferimento al pensiero di Vattimo e all'interpretazione architettonica del "pensiero debole" di Eisenman, non è più né "forte" né, tantomeno, "debole": è una forma la cui forza vale solo in riferimento alle interazioni da cui prende le mosse, e quindi risulta infine tanto forte e, quindi, "reale", quante più sono le relazioni, i legami veri e propri - transizioni, connessioni materiali, suggestioni direzionali - che stabilisce con l'esterno, cioè le tessiture visibili di continuità e di affiliazione al preesistente. Inoltre, inizialmente mero "effetto collaterale" della tessitura via mesh, è il fenomeno della cosiddetta "continuità differenziata", altro concetto basilare sviluppato tra la fine degli anni '90 e l'inizio del duemila che in brevissimo tempo costituirà fondazione essenziale della coerenza intrinseca del linguaggio architettonico post-decostruttivista, da Hadid alle nuove generazioni passando naturalmente per il D.R.L. e le enunciazioni teoriche di Lynn e Schumacher. Come un tessuto reale, così il tessuto virtuale della mesh, le cui trame prendono forma e direzione a partire da stradi e bordi di edifici esistenti, si deforma, e in questa deformazione tutti i "nodi", cioè gli elementi tessuti insieme all'interno della sua maglia, seguono l'andamento complessivo della superficie, essendone però ciascuno deformato in maniera diversa.

Come uno stormo di rondini in volo - una nube di punti ciascuno a una propria distanza dagli altri ma tutti insieme legati da una legge di continuità e quindi coerenza interna - così gli elementi di una mesh possono essere percepiti come continui anche quando fisicamente slegati: si tratta dello stesso risultato, in chiave digitale, ottenuto già nei primissimi dipinti di Hadid.

I campi di forza descritti in precedenza, altro non sono che la raffigurazione del medesimo principio matematico che sottende alla mesh e a tutti gli altri strumenti - deformatori non lineari presenti nei software di modellazione e animazione digitale, compreso Maya - in grado di "deformare" anziché la geometria di un singolo elemento, la geometria di interi "stormi" di elementi: il risultato di tali deformazioni è un insieme di elementi aventi ciascuno una geometria unica, individuale, che però, attraverso la macro-deformazione (o conformazione, a seconda dei punti di vista) acquisiscono un carattere di continuità, un legame che li trasforma sostanzialmente da insiemi di elementi separati, uguali e ripetuti - come avviene nell'architettura tradizionale per elementi accostati insieme, siano essi finestre, elementi strutturali, residenze, eccetera - a insieme di elementi distinti ma inseparabili, legati insieme in una tessitura leggibile, che ne costituisce carattere di interindividualità. Si tratta, a ben vedere, dello stesso concetto a cui, oltre ai post-decostruttivisti francesi Deleuze e Guattari, si riferisce l'antropologo e filosofo francese Morin nell'enunciazione della "complessità" dell'umanità stessa: scavalcando il concetto a lungo bandiera della progressione sociale secondo cui gli uomini sono semplicemente e indistintamente "tutti uguali" e quindi tutti sostanzialmente accomunati da uguali bisogni e uguali diritti e doveri - come avviene nelle visioni materialistiche, e come, nell'architettura tradizionale occidentale, il tema della residenza ha sempre mostrato di riflettere - Morin applica la teoria della complessità anzitutto alla specie umana, che viene definita come una "continuità differenziata" di individui fra loro tutti diversi, fisicamente e spiritualmente, eppure interdipendenti gli uni dagli altri, essendo tutti legati insieme non solo da necessità comuni, ma da caratteristiche genetiche, psicosomatiche ed etologiche (la definizione complessa che specifica e dispiega il termine "umanità") e infine da un destino comune.

E' questo concetto di continuità differenziata che costituirà una delle maggiori e più evidenti differenze tra l'architettura post-decostruttivista e quella tradizionale, sia essa classica, moderna o contemporanea minimalista, primariamente manifesto nelle facciate degli edifici residenziali, o nei masterplan, dove alle schiere di elementi in serie si sostituiscono stormi di elementi distinti eppure connessi insieme.

Design Research Laboratory: morfogenesi senza indeterminazione, transizione e ecologia

A fianco della ricerca portata avanti dallo studio Zaha Hadid Architects, Patrik Schumacher, partner di Hadid e attualmente director dello studio del quale entra a far parte dagli albori, nel 1988, istituisce alla fine degli anni '90 il master in architettura denominato Design Research Laboratory (D.R.L.) presso l'Architectural Association di Londra, dove già Hadid si era laureata.

Si tratta di un master internazionale, aperto al pubblico di tutto il mondo e strettamente connesso con le pratiche professionali più famose ed emergenti¹⁰³, e di fatto ogni anno molti degli studenti, completato il master, entrano a far parte dell'organico dello studio Hadid: Schumacher mescola insieme la ricerca svolta e in qualche modo "verificata" nella pratica professionale dello studio, attraverso gli edifici costruiti, e quella puramente teorica e "astratta" portata avanti nel master: in pochi anni i risultati dei lavori degli studenti del D.R.L. compariranno sulle copertine delle più lette riviste internazionali di architettura e design - come A.D. - iniziando ad influenzare un numero crescente di giovani architetti e studenti di ogni parte del mondo: la portata "globale" di un linguaggio organico "biomorfo", quindi non strettamente legato alla pratica tradizionale e quindi all'accademia europea/occidentale, genera una diffusione capillare rapidissima del D.R.L., che diverrà nel tempo punto di riferimento dell'intera generazione di progettisti o aspiranti tali che seguono la pubblicazione del numero di Architectural Design dedicato a Greg Lynn e alla sua "Folding in Architecture", del 1993.

Schumacher, accanto alla pratica professionale di direzione dello studio sempre più grande, svolge anche un'attività di ricerca teorica attraverso libri, pubblicazioni varie e partecipazione a conferenze in tutto il mondo, diventando lentamente l'anello di congiunzione vero e proprio tra lo studio e i media internazionali di settore: il suo ruolo diviene quindi cruciale, anzitutto come "tramite" e come diffusore delle idee che sottendono all'architettura non-tradizionale dello studio Hadid in tutto il mondo.

Così come i suoi scritti, così anche la ricerca del master D.R.L. sono esplicitamente improntati ai postulati espressi da Lynn a partire dalla pubblicazione di "Folding in architecture": la continuità e la "differenziazione" proposte da Lynn come chiavi di lettura di un linguaggio architettonico nuovo, coerente rispetto al pensiero post-decostruttivo di Deleuze, diventano ben presto i cardini attorno ai quali il D.R.L. sprona gli studenti a elaborare e ad articolare progetti sempre più continui e complessi, anche se l'intera struttura teorica del corso è composta a partire dalla stessa contraddizione sulla quale la stessa Hadid ebbe formulato la propria idea di continuità senza intaccare l'idea stessa di progresso occidentale, e quindi di produzione, di tecnologia e di distacco dall'ecosistema naturale inteso come parte interdipendente della società umana e quindi come ragione di un comportamento etologico, oltre che etico.

Il nome del corso di studi è molto esplicito riguardo la natura volutamente trans-architettonica e "progressiva": la progettazione non come disciplina chiusa in sé ma come "programma di ricerca", cioè come step di ricerca nell'ambito di un più vasto insieme "progressivo" - il nome infatti si rifà volutamente ai programmi di ricerca così come nella definizione di Imre Lakatos - nel quale architettura, scienza e tecnologia sono intrecciate insieme nella volontà di spingere "avanti" il progresso umano attraverso la progettazione, usando per questo ogni tecnica e ogni strumento a portata di mano.

Tanto è vero che il D.R.L. non produce affatto solo progetti di architettura, nel senso stretto del termine, ma un insieme più vasto di proposte progettuali che abbraccia un campo che va dall'urbanistica al disegno industriale di elementi come veicoli, microabitazioni e altro ancora.

Tornando indietro al problema posto a proposito del "progresso", di cui Hadid fin dall'inizio si dice sostenitrice e fautrice - visione che Frampton definisce "ottimismo spudorato", sottolineando in un certo modo un punto di debolezza teorica dell'anglo-irachena, a cavallo tra non-razionalismo arabo e progressismo scienziato ultra-occidentale - ci troviamo di fronte una sostanziale continuazione dell'ambiguità già descritta: il ricorso ai programmi di ricerca di Lakatos non fa che dimostrare la sostanziale accettazione dell'esistenza di un progresso, in una prospettiva di fatto positivista, nella quale Schumacher posiziona il master come strumento di semplice avanzamento all'interno di una evoluzione lineare praticamente scientifica.

Se il progresso ha come obiettivo quello di migliorare la vita degli uomini dell'occidente industrializzato attraverso la stessa tecnologia, allora il master diviene la punta di diamante di questo progressivo miglioramento, e la complessità, che pure viene assunta come "punto di vista" dominante del master così come della progettazione hadidiana e internazionale degli ultimi anni, non è quindi affatto vista come un

¹⁰³ In gergo il master viene subito denominato "Zaha boot camp", vista la strettissima connessione con lo studio Hadid, che con grandissima frequenza assume nell'organico dello studio i migliori studenti del master, alla fine del loro corso formativo.

cambio di paradigma culturale, sociale, economico - così come viene intesa dai pensatori che ne diffondono il concetto in tutto il mondo, da Morin a tutti gli altri, in direzione di una etologia che sia la chiave per un mondo dove l'etica si trasformi in convivenza simbiotica di uomini tra uomini e uomini nel resto dell'ecosistema - ma come uno stadio più recente, e quindi "migliore", del progresso umano occidentale, dove l'ampliamento del punto di vista, e quindi la complessità delle interazioni, restano all'interno del sistema di sfruttamento dell'ecosistema in favore dell'agio dell'"uomo tecnologico".

Risulta chiaro dal principio, così come abbiamo sottolineato la contraddizione di Hadid tra sensibilità organica e costruttivismo geometrico sostanzialmente "anti" naturale (occidentale nel senso di un progresso ottenibile anche e soprattutto attraverso la "tecnologia" della scienza moderna), che anche qui si ripresenta di fatto lo stesso "paradosso": complessità significa semplicemente la possibilità di prendere in prestito strumenti e tecnologie da vari campi, per poter ottenere una tessitura degli elementi in gioco, ma di fatto si continua a ignorare che è proprio questa logica, questa meccanica, a essere contraddetta dal senso più profondo di "complessità" come visione in grado di tenere conto dell'interdipendenza di tutti gli elementi/soggetti in gioco, in primis umanità e sistema vivente globale, al quale binomio, invece non viene applicata alcuna ricucitura.

Il problema è il cuore teorico attorno a cui gli sforzi di ricerca e innovazione ruotano senza sosta: come vedremo nel capitolo successivo, a proposito della deriva a-relazionale dell'architettura hadidiana e "digitale" normalmente intesa, è il punto di partenza che vede la "produttività", e quindi il progresso tecnologico occidentale, come impegno finale a trovarsi ancora totalmente all'interno del paradigma edipico occidentale. Nonostante l'ispirazione evidente agli autori post-decostruttivi come Deleuze, ciò che non viene colto di tale pensiero è il sostanziale rifiuto della condizione di un progresso lineare attraverso la continuazione di quella che, di fatto, è la perpetuazione della logica di prevaricazione dell'individuo anzitutto sull'ambiente naturale di origine, ma poi anche sull'altro individuo come oggetto "altro" da conoscere e dominare.

La complessità, anche nel master di Schumacher, sembra essere abbracciata solo in parte, solo in superficie, senza spingere alle dirette conseguenze il senso fondante, che vorrebbe anzitutto uno sforzo nella direzione di sradicare la prevaricazione sulla natura e sull'altro - ambiente naturale, ambiente urbano, essere umano in genere - in una ricomposizione profonda, simbiotica come scrive Morin, nella quale non si cerchi un progresso tecnologico fine a sé stesso, ma un progresso verso la simbiosi di umanità ed ecosistema, che è il cuore della complessità a partire dal testo "La Piegna" di Deleuze ad arrivare all'"Anno I dell'era ecologica" di Morin. Invece, sembrerebbe che qui la complessità non sia che un nuovo strumento nella mani del progresso distaccato e lineare dell'occidente, e il linguaggio organico preso in prestito dal mondo biologico, come vedremo in seguito, alla lunga si trasformerà in un nuovo strumento di conquista dell'altro - lo spazio urbano o quello naturale - nell'ottica di un iper-individualismo sfrenato: la "complessità", e quindi la sintassi organica e biomorfa, come strumento in grado di far arrivare le persone più velocemente nel loro ufficio, come strumento per rendere la forma dell'ambiente di lavoro più adatto al lavoro di "produzione", prendendo in considerazione i parametri delle traiettorie degli spostamenti; non complessità come continuità interindividuale, come etica che innanzitutto critica e fugge la visione dell'esistenza come competizione, come prevaricazione interindividuale, come esistenza composta di produzione, consumo e morte.

Il programma del master, fin dai primi anni (1997-1998), in coerenza con lo spirito "progressista" lakatosiano/popperiano, mira a spingere al limite l'utilizzo di tutte le tecnologie di modellazione e animazione digitale al fine di perseguire la logica della continuità/complessità (come strumento del progresso sociale occidentale) fino alle massime, estreme conseguenze, senza tener conto di questioni collaterali in riferimento alla attuale costruibilità o economicità delle proposte progettuali: si tratta di una ricerca sostanzialmente astratta, "ab-tracta" rispetto alle condizioni concrete della costruzione architettonica, che piuttosto che aspirare alla proposizione di progetti "verosimili" dal punto di vista della cantierabilità, mira a una ricerca potenzialmente in grado di uscire fuori dalle convenzioni architettoniche tradizionali ignorando i vincoli imposti dall'avanzamento attuale delle tecnologie edili.

Lo scopo finale, che da questo punto di vista ricorda moltissimo la scuola della Bauhaus tedesca, è quello di proporre nuove prospettive di sviluppo e di ricerca per l'architettura, tentando di rispondere ai bisogni della società contemporanea contando sugli sviluppi tecnologici degli anni a venire.

Nei primissimi anni di ricerca, i progetti elaborati durante il D.R.L. erano ancora improntati alla ricerca condotta dallo studio Hadid e in particolare erano influenzati dalla scia dei dipinti di Hadid: la principale questione dei temi affrontati durante i primi corsi restava quella di portare la continuità e l'espressività della ricerca "suprematista" dell'architetta anglo-irachena all'interno del tappeto urbano esistente, il contesto spaziale in cui i progetti prendevano vita, nonostante la discussa contraddizione di partenza. Guardando i primi progetti del laboratorio diretto da Schumacher, è possibile leggere in maniera estremamente nitida

l'affiliazione di questi studi a quelli hadidiani che riguardano la tessitura urbana, la dinamizzazione dei tessuti storici tradizionali attraverso operazioni di dichiarata impronta "deleuziana" - i docenti del master, oltre ad essere ispirati dal pensiero deleuziano, suggeriscono direttamente agli studenti la lettura di alcuni testi essenziali tra cui proprio "La piega: Leibniz e il Barocco" di Deleuze e "Mille Piani" di Deleuze e Guattari - come la creazione di ponti ("criss-crossing") che connettono i nuovi tessuti urbani o i nuovi edifici con i volumi preesistenti, creando connessioni ottiche e reali tra architettura esistente e architettura di progetto, non più una nuova "scatola" tra le scatole, ma invece un ente estroflesso, tentacolare, capace di accendere relazioni osmotiche concrete con il proprio ambiente ospite.

Il concetto principale, che sta alla base di tale ricerca, è il seguente: posto l'obiettivo comune di connettere, cucire insieme, finanche fondere le parti dell'architettura tradizionale e poi della città esistente, aumentandone la complessità "interna" (cioè, sempre separata rispetto all'ambiente naturale!) e quindi l'interconnessione e il dinamismo, con la conseguente rottura dei compartimenti stagni dello "zoning" razionalista - che, riflettendo in pieno la "scissione" cartesiana alla base della scienza moderna, non è più adatto a una società post-fordista, in cui separazione e specializzazione delle "attività" produttive sono superate dall'efficienza del network - posto quest'obiettivo "tutto è concesso", tutto, in termini linguistici e compositivi, diviene "lecito": svincolando in questo modo gli elementi architettonici da qualunque regola sintattica prim'ancora che figurativa, l'architettura ricercata dal laboratorio di Schumacher è quindi libera di "auto-configurarsi", cioè di giungere a una forma - funzionale e insieme espressiva, si badi bene: mai semplicemente "funzionale" in termini "fordisti", ma nei termini posti dal "razionalismo psicosomatico" di Alvar Aalto, in cui funzione materiale e percezione sensoriale, e quindi reazione psico-somatica, fanno parte della "funzione" e della funzionalità generale dell'architettura - attraverso il processo che lega tutte le interazioni a partire dalle quali "emergono" le ragioni di una forma precisa anziché di un'altra.

I termini principali del discorso sono quindi "morfogenesi", da cui architettura generativa, e "emergenza": si tratta di termini che tra la fine degli anni '90 e l'inizio del duemila, diventano di uso corrente, sempre più spesso utilizzati dai teorici del genere, come Greg Lynn, che attorno all'architettura generativa costruisce un'intera teoria architettonica. Dalla mesh di Maya si passa rapidissimamente a una forma negoziata che non è più il risultato di una tessitura manuale delle linee, che operi partendo da quelle dei perimetri esistenti come faceva il MAXXI hadidiano alla fine degli anni '90: alla mesh - che comunque resterà sempre, fino ad oggi, strumento indispensabile per la conformazione finale dello spazio di progetto - vengono affiancate nuove tecniche, nuovi processi in grado di produrre una forma sempre più morbida, sempre più "informale"¹⁰⁴, a partire da una serie di input inseriti nei software di calcolo, tra cui lo stesso Maya oppure altri, sempre più potenti e aggiornati.

In questi progetti, che proseguono aumentando di anno in anno complessità e differenziazione di approcci e di logiche utilizzate, avvicinandosi sempre di più all'organicità delle forme viventi, nonostante siano tutti estremamente diversi tra loro per tipologia di ricerca e per linguaggio espressivo finale, resta possibile, almeno in riferimento ai primi dieci anni dalla nascita del D.R.L., rintracciare dei punti fermi: 1) tutto inizia a partire dalla città preesistente, con la quale il progetto entra in relazione a partire dalle zone dimenticate dall'urbanistica, e il principale obiettivo di tutti i progetti è quello di operare una cicatrizzazione del tessuto urbano a partire da questo vuoto, cioè una riconnessione dei brani costruiti intorno al "vuoto" che ricrei una continuità non solo tra il progetto e la città esistente ma tra le differenti parti della città esistente, nella maniera più fluida e dinamica possibile; 2) ciascun progetto, seppur affrontando in maniera estremamente "eversiva" il tema del linguaggio compositivo, proponendo anche tesi dalla conformazione ultra-organica esageratamente ardita nell'ottica della relazione con la preesistenza tradizionale, resta comunque un tentativo più o meno riuscito di "fare rete" con i tessuti e con gli edifici adiacenti l'area di progetto, provando a connettersi ai volumi e agli spazi del sito allo stesso modo di una alga o di una barriera corallina che cresca al di sopra di una roccia subacquea.

¹⁰⁴ "Informale" è il termine con cui Deleuze, nel libro "La Piega. Leibniz e il Barocco" darà il suo endorsement esplicito alla così denominata architettura, la cui definizione - una forma non formale, aliena alla forma formale e formata dalla tradizione classica e "moderna" europea - chiama in causa anzitutto la cappella di Ronchamp di Le Corbusier, come vero progenitore dell'architettura "della piega".

Fortificazioni di Michelangelo, strumenti digitali e il problema dell'espressione umana

L'evoluzione degli strumenti morfogenetici che avviene nel D.R.L. come testa di ponte - riprendendo e spingendo al limite gli utilizzi sperimentali di Lynn e altri "pionieri" del campo - prende in prestito tutti i processi che nell'industria cinematografica vengono usati per dar vita alle animazioni tridimensionali: dalle creature che si muovono mostrando le catene cinematiche dei muscoli, delle ossa, della pelle, fino alle traiettorie dei veicoli e dei velivoli, tutto viene riadattato, riprogrammato via scripting, per essere applicato alla generazione della forma architettonica, con la stessa logica con cui in film come Avatar vediamo animali e piante agire e comportarsi in maniera sempre più complessa, sempre più vicina a quella reale, sempre più prossima alla vita, una vita sempre meglio artificialmente riprodotta.

Facendo una breve carrellata sui principali strumenti che dalla fine degli anni '90 ad oggi prenderanno di fatto il posto di tecnografi e squadre nella progettazione "complessa" da Hadid alle dozzine di nuove pratiche professionali e didattiche, è importante anzitutto chiarire che ciascuno di questi strumenti altro non è che una simulazione digitale di meccanismi naturali, che, in maniera sperimentale e quindi meno precisa e controllata, è possibile eseguire attraverso materiali e procedimenti reali, fatti in laboratorio; tanto è vero che una prima lunga parte del master di Schumacher si concentra proprio su sperimentazioni fatte su materiali e modellazioni manuali. Si tratta di sperimentazioni e applicazioni che a loro volta non costituiscono di fatto alcuna vera "novità" nel campo della progettazione, anzi si riconnettono nella tradizione "organica" dell'architettura storica, a partire dalle catenarie di Gaudì - tuttora utilizzate da Hadid e nel D.R.L. sia in maniera materica che in simulazioni digitali del medesimo processo - arrivando agli studi sulle strutture naturali e sulla loro configurazione portati avanti da Frei Otto, e "finendo", per così dire, alle morfogenesi strutturali che, anticipando praticamente tutto ciò che è avvenuto in architettura da Wright a Ronchamp fino a Hadid e alla ricerca complessa, il Buonarroti fece a mano per le sue fortificazioni fiorentine nel 1500, auto-configurazioni bio-morfe che nulla invidiano agli esperimenti generativi degli ultimi mesi, anche per grado di totale de-territorializzazione, ragione che probabilmente fece compiere un passo indietro al genio, spaventato dal suo stesso essere andato "troppo lontano". Ciò, ovviamente, non ha nulla a che fare con gli strumenti utilizzati, non è un caso, ma è semplicemente dovuto al fatto che tale progetto parte dal medesimo punto di partenza "relazionale" e "complesso" nell'ottica di massimizzare insieme la funzione più raffinata, cioè l'"espressione" spaziale (nelle fortificazioni michelangiolesche spine, convessità, e concavità, anzitutto mirano a spaventare il nemico in avvicinamento, come fa la carapace naturale di un'aragosta) e la funzione più elementare, cioè quella di proteggere i soldati in uscita dalle mura dai tiri incrociati, ridurre i danni di proiettili scagliati contro le mura, costringere il nemico, una volta a corto raggio, a passare per strettoie letali nelle quali i difensori avrebbero potuto utilizzare ogni genere di arma per impedire l'avanzata dall'esterno all'interno. Venendo alla ricerca contemporanea digitale, è importante sottolineare che si tratta anzitutto della semplice diffusione di massa - permessa appunto dagli strumenti digitali - di una serie di logiche e strumenti in precedenza relegate a particolari predisposizioni personali, a eccezionali intelligenze creative in grado di liberarsi autonomamente dal paradigma culturale tradizionale - si pensi appunto a Michelangelo, in seguito Borromini, e poi ancora Gaudì, Wright, Le Corbusier e altri pochissimi - per spingersi nel dominio della biologica e quindi della complessità/continuità della vita e delle sue ragioni configurative.

Lattices e altri deformatori non lineari

Uno dei primi strumenti adottati nel processo progettuale - ri-definito come "morphing", o "form-finding", appunto - digitale parametrico è il "lattice" del software Maya: si tratta di una griglia tridimensionale avente un numero predefinito di suddivisioni interne, che di fatto applica a tutto ciò che vi è racchiuso una matrice vettoriale che, come i campi matematici dei dipinti hadidiani, "deforma" ciascun elemento in maniera continua rispetto alle deformazioni degli elementi adiacenti. In questo modo è possibile modellare interi "array" differenziati con la stessa velocità con cui tradizionalmente è possibile disegnare insiemi di oggetti uguali e ripetuti, per mezzo del pantografo o, nella progettazione digitale non parametrica, cioè per così dire analogica, tramite gli strumenti di "offset" o di "serie".

In questo modo si scavalca del tutto il concetto di compartimento e separazione, di serialità intesa come ripetizione sterile e indifferenziata, muovendosi verso il concetto di campo e di insieme complesso di elementi interdipendenti, che possono essere modellati insieme, in maniera correlata, anzitutto per poter adattare in maniera elastica e organica nuovi insiemi di elementi - per esempio massing di edifici per un masterplan - agli elementi del contesto con tutte le sue caratteristiche geometriche peculiari, replicando in scala più larga, come approfondiremo in seguito, l'utilizzo della "mesh" per la modellazione di singoli edifici

a partire dalle direzioni e dai bordi degli edifici e della morfologia del contesto in generale.

Morphing

Un altro strumento cruciale è il morphing inteso come animazione vera e propria di un elemento: a partire da una deformazione data, come sperimenterà Eisenman nei suoi progetti urbani degli anni '90 e come nel D.R.L. sarà sperimentato a lungo negli stessi anni fino ad oggi, è possibile sempre attraverso la simulazione cinematica di software di animazione come Maya, ottenere un array di elementi nei diversi "frame" di sviluppo della deformazione - o, più semplicemente, del movimento fatto dalla forma originaria. In questo modo è possibile catturare nella stessa carapace architettonica la quarta dimensione temporale, in maniera da offrire alla percezione dei visitatori/fruitori di tali spazi una continuità temporale oltre che semplicemente geometrica: l'edificio e i suoi elementi non solo sono "continui", ma nella loro continuità stabiliscono relazioni anche dinamiche, esprimendo una complessità anche in chiave temporale, che sottende il concetto secondo cui tutto è connesso anche all'interno della scansione temporale, della quale è possibile leggere i diversi stadi evolutivi nella geometria dello spazio così ottenuto.

Sono esempi dell'utilizzo di questo processo moltissimi dei primi progetti cosiddetti parametrici dello studio Hadid e dei primi anni di corsi del D.R.L. che mostrano un range di elementi non solo differenziati e adattati nel loro insieme alle caratteristiche morfologiche del contesto, ma anche strutturati nella loro tipologia a partire da cinematismi interni, che, per esempio, ne mostrano una graduale apertura o chiusura che varia tra i diversi elementi come se questi fossero diversi frame cinematografici, diverse fotografie di un singolo elemento nell'atto, nel nostro esempio, di aprirsi o chiudersi.

Percorsi minimi

Altro "tool" diventato quasi obbligatorio nella progettazione complessa sono i percorsi minimi, versione digitale degli esperimenti di Frei Otto (i famosi fili di lana che, immersi in un liquido elettrificato) replicata attraverso i simulatori dei capelli nei software di animazione. I "capelli", che qui diventano connessioni e percorsi, come negli esperimenti di Otto assumono configurazioni "intelligenti" in grado di offrire, a partire da una rete di connessioni A-B, una rete di percorsi fluidi praticamente non intersecanti, che ottimizzano lo scorrimento nel suo complesso, cioè nell'insieme di connessioni: ciò che viene ottimizzato non è, ovviamente, la connessione lineare A-B, ma la somma di tutte le connessioni presenti nella griglia iniziale, di modo che si è ottimizzato non il singolo passaggio ma la rete di tutti i passaggi, generando quindi una network intelligente, auto-adattiva. Il risultato di tali processi morfogenetici naturalmente si avvicina moltissimo alle configurazioni naturali di branching e circolazione, per esempio quelle delle radici di un albero, delle diramazioni di una foglia, delle reti linfatiche o dei sistemi circolatori, ma anche quelle delle strutture naturalmente resistenti, come quelle ossee, coralline o vegetali in genere, che si fondano sullo stesso concetto di ottimizzazione dei flussi, che in questo caso sono, anziché flussi di elementi in movimento, i flussi delle forze che attraversano un materiale.

Particellari e fluidi

Ancora uno strumento fondamentale per la morfogenetica sono i particellari e i fluidi (di nuovo presi in prestito dagli stessi software, che siano Maya, 3D Studio Max o altri simili) che simulano i moti browniani delle particelle di un fluido nello spazio bi o tridimensionale simulando le interazioni tra questo e le caratteristiche del sito, in maniera da replicare lo scorrimento fluido e continuo dell'acqua o dell'aria all'interno del contesto, applicando a questo fluido una serie di altri vettori (per replicare, ad esempio, la differenziazione tra diversi vasi spaziali, strade, che sfociano nel sito di progetto, ciascuna delle quali ha diversa dimensione e quindi diversa portata, oppure diversa densità e quindi una differente velocità).

In questo modo, via scripting (cioè istruendo il programma scrivendo codici in grado di modificare le funzioni interne, creando processi complessi che, fatti "a mano" comando per comando richiederebbero letteralmente anni di lavoro) è possibile modificare il progetto o gli elementi del progetto in maniera che questi siano influenzati e "informati" dal movimento e dalla continuità/complessità dei fluidi; o, ancora, è possibile generare la forma del progetto direttamente dalla forma presa dai fluidi nel loro processo interattivo con il contesto, e qui veniamo alla cosiddetta architettura generativa, alla morfogenesi digitale vera e propria.

Scripts

Gli scripts, veri e propri testi in codice informatico, scritti secondo i diversi linguaggi dei programmi di calcolo (Maya, per esempio, utilizza un codice chiamato "MEL", che sta per "Maya Embedded Language"), possono essere utilizzati per generare forme e spazi in maniera automatica, a partire da un set di vincoli, di

equazioni matematiche, che ne determinano le caratteristiche. Per esempio, via scripting, è possibile generare forme complesse come quelle naturali delle conchiglie, con le loro ripetizioni differenziate e sempre interconnesse e continue, oppure è possibile popolare una maglia strutturale, generata via percorsi minimi o attraverso altri generi di processi morfogenetici, di elementi posizionati ciascuno secondo differenti direzioni o a seconda, per esempio, dell'irraggiamento solare o semplicemente della coerenza cinematica dell'insieme a partire da una spinta contestuale.

Via script è possibile, insomma, riprodurre in maniera matematicamente controllata una serie di processi naturali che richiedono secoli di auto-configurazione della materia vivente e inerte, donando all'architettura così generata le medesime caratteristiche di adattività e di "intelligenza" delle forme viventi.

Agents e Dynamic Systems

Uno degli ultimissimi strumenti sono i cosiddetti "agents" o reattori: presi direttamente in prestito dalla biologia computazionale, nella quale i biologi contemporanei cercano di riprodurre al computer il comportamento di cellule e organismi vari, fino a interi tessuti cellulari, questi agenti sono in grado di rispondere a logiche complesse come quelle dei viventi, interagendo tra loro insieme ai componenti del contesto reale per esempio nella logica di generare ambienti tutti interconnessi tra loro, oppure nel tentativo di massimizzare gli apporti di luce e l'aria all'interno dei singoli edifici, che così vengono costituiti tramite l'unione, la "simbiosi" di differenti agenti.

Come veri e propri organismi viventi, gli agenti possono essere programmati per "nutrirsi" dello spazio esterno, che rappresenta in questo caso l'humus nel quale prende vita l'architettura, formando colonie con la stessa logica con cui i batteri si auto-configurano per dividersi i nutrienti di un sito, o come in natura gli organismi vegetali automaticamente si evolvono e si sviluppano a una certa distanza gli uni dagli altri, in maniera da essere in equilibrio armonico insieme, in sistemi complessi che agiscono nella loro interezza all'unisono, come unici organismi viventi.

L'utilizzo di questi strumenti è ancora agli albori, e viene normalmente semplificato all'estremo: gli agenti per lo più costituiscono la genesi di pattern più o meno interessanti, che a loro volta vengono rielaborati per trasformarsi poi in spazi architettonici veri e propri, senza sfruttare ancora a pieno le possibilità di istruire elementi strutturali ad auto-assemblarsi secondo bio-logiche adattive, generando, per esempio, in futuro interi edifici con il massimo possibile di verde, di acqua, di aria, di radiazione solare, eccetera eccetera.

E' importante rilevare che in realtà tutti questi strumenti, che ovviamente sono di continuo utilizzati sincreticamente, accoppiati tra loro o ad altri, in maniera da interagire insieme nel processo generativo (per esempio utilizzando i percorsi minimi come ossatura principale sulla quale poi far sviluppare e "crescere" agenti e altre morfogenesi), non nascono dal nulla, o dall'inventiva di un programmatore sui generis, per così dire, ma semplicemente simulano la fisica reale generando nel computer le stesse interazioni che avvengono in natura (dalla pioggia, orientata dal vento secondo campi non uniformi, all'acqua che scorre nei letti dei fiumi, arrivando ai sistemi di relazioni più complessi che stanno alla base del movimento e del comportamento basilare dei viventi).

Ciò che cambia è che, dal momento in cui a partire - nell'esperienza occidentale non organica - dai dipinti di Hadid l'architettura assume come obiettivo quello di essere "relazionale", e cioè di stabilire continuità e complessità all'esterno e all'interno dei propri elementi costitutivi, questi strumenti iniziano a essere sfruttati, dopo e soltanto dopo che architetti come Hadid, Lynn o Eisenman avevano già intrapreso tale traiettoria di ricerca "complessa" e continua (Hadid per prima per innata predisposizione culturale, Eisenman e Lynn in seguito a partire dall'ispirazione filosofica deleuziana dei primi anni '90), per trasformare il processo compositivo tradizionale in un processo di "form-finding" interattivo e sempre più simile ai processi generativi naturali. Si può partire in questo modo da un blocco amorfo e scolpirlo attraverso gli agenti atmosferici - come iniziava a fare Lynn nella prima metà degli anni '90 - oppure al contrario usare gli stessi "agenti atmosferici" come vere e proprie molecole che, secondo un set di leggi matematiche fissate dal progettista, possono aggregarsi, configurarsi secondo ordini complessi che mirano direttamente all'ordine organico secondo cui, in natura, la materia si auto-configura nel dispiegarsi della forma vivente.

Si tratterebbe, come anticipato, dell'applicazione più diretta e immediata della monadologia deleuziana, nella quale il reale è descritto come una tessiturologia le cui maglie costituiscono la struttura principale, e le cui pieghe, nel loro avvilupparsi e svilupparsi, descrivono le caratteristiche della realtà a seconda delle formazioni e deformazioni prese dagli eventi: così l'architettura non è più semplicemente espressione diretta della volontà di forma dell'architetto, ma diviene compromesso tra questa e le espressioni più o meno dirette del sito e dei fattori presi in considerazione. Questo, almeno, avviene nei primi anni di sperimentazione.

In riferimento a quanto descritto circa le sperimentazioni progenitrici degli attuali processi morfogenetici, non stupisce che Deleuze si rifaccia al Barocco di Borromini prima e all'architettura "informale" di Ronchamp dopo, così come Paci, nella sua traduzione italiana di Husserl, si rifaceva direttamente all'organico di Wright come architettura relazionale, in quanto queste precedenti esperienze costituiscono la diretta linea evolutiva, la genealogia vera e propria del linguaggio contemporaneo nella sua espressione della complessità, nella sua auto-poiesi scevra di rappresentatività e quindi figuralità.

Tornando alla negoziazione "digitale", naturalmente la morfologia del contesto può essere la prima di una serie di caratteristiche con cui la forma "complessa" può interagire: software come Maya, e poi Processing o Soft Image sono utilizzati dalle ultimissime generazioni e nei corsi attuali del D.R.L. proprio nel tentativo di inserire all'interno del processo computazionale morfo-generativo il maggior numero possibile di parametri fisici, in maniera da compromettere nella maniera maggiore possibile l'espressione individuale del progettista, che così viene "ibridata" con le ragioni naturali: il risultato finale mira a manifestare una vera e propria negoziazione tra quello che il designer - in questo caso gli studenti del master, ma lo stesso accade nello studio Hadid, in quello di Lynn come in un numero crescente di pratiche professionali e di ricerca in tutto il mondo - "vorrebbe vedere" all'interno del monitor e quello che, a partire dalle simulazioni e quindi delle interazioni avvenute all'interno dei processi generativi, avviene alla fine.

In questo modo, parte del progetto è dovuto alla spinta del progettista, che sceglie la strada da seguire selezionando volta per volta i parametri con cui relazionarsi e quindi decidendo i diversi output risultato dei processi; ma il designer ha sempre facoltà di intervenire manualmente, rimodellando ciò che viene generato dai processi generativi, nello stesso modo in cui viene modellata una semplice mesh, sia durante che alla fine del processo computazionale.

Naturalmente ci sono moltissimi livelli di approssimazione: un progetto può essere definito computazionale o generativo, o morfogenetico, utilizzando parametri di giudizio assai elastici: i processi generativi possono costituire davvero la gran parte del progetto, e quindi dell'output finale, oppure, nella maggioranza dei casi, possono costituire una mera ispirazione iniziale, il che rimanda direttamente agli oggetti a reazione poetica di Le Corbusier, che nell'ultimo periodo della sua produzione iniziava a guardare direttamente al "sacro" delle forme viventi, utilizzandole direttamente come forme generative di spazio e struttura, come avvenne all'inizio con Ronchamp e poi con il padiglione Philips, che può dirsi il diretto progenitore delle odierne architetture morfogenetiche: basti vederne i risultati, per esempio le ultimissime strutture leggere ibride di Tom Wiscombe, e confrontarli con le corrugazioni e le pieghe della tensostruttura corbusiana per capire che, come è ovvio, nulla di veramente "nuovo" è avvenuto.

Anticipiamo già qui, nella semplice descrizione dello strumento, il problema fondante che risulterà cruciale in seguito, e che tratteremo nei capitoli successivi: saranno mai in grado gli agenti, così come i fluidi, i percorsi minimi e gli altri strumenti, di portare dentro di sé l'espressione umana? Oppure l'uso massiccio e sempre più ottimizzato di strumenti tanto raffinati rischia seriamente di estromettere dal processo progettuale la variabile data dalla libertà d'espressione del progettista, e quindi dalla comunicazione precipuamente umana che sottende qualsiasi spazio architettonico e quindi umano, con il rischio di sostituire alla fine del tutto la comunicazione dell'umano dagli spazi architettonici, finendo in un nuovo stile internazionale ancora più meccanizzato e disumanizzato di quello odierno?

Tessitura bio-antropica delle molteplicità all'ombra di introversione, totalitarismo e disumanità

Si deve principalmente all'apporto di Patrik Schumacher, laureato in filosofia prima che in architettura, il processo di sviluppo all'interno della progettazione che ha affinato negli anni non solo il linguaggio compositivo dello studio Hadid, delle ricerche interne al D.R.L. e dei giovani di tutto il mondo, ma anche la "logica" e la complessità stessa interna al progetto.

Come Hadid ha certamente avuto il merito di introdurre - seppure all'ombra della contraddizione tra complessità e distacco dall'ambiente naturale - la complessità della molteplicità all'interno dei suoi dipinti, dove la città diviene rizoma e il progetto parte di esso, allo stesso modo Schumacher, anni dopo, può certamente prendersi il merito di aver approfondito questo procedimento, passando oltre e intuendo che dopo aver inserito il progetto all'interno di una rete di relazioni è necessario che all'interno dello stesso progetto accada lo stesso. Infatti, una delle più innovazioni introdotte in questo processo riguarda proprio la molteplicità dei processi generativi, che a sua volta rimanda al concetto teorico che Morin definisce

"multireferenzialità" - opposta alla mono-referenzialità della logica classica - appartenente al dominio della biologia, e che, a sua volta, rimanda al concetto di molteplicità espresso in "Mille piani" e poi in quello di armonia di compostibilità discusso ne "La Piegia" dei filosofi francesi Deleuze e Guattari: l'obiettivo non è più solo quello di generare un elemento in continuità con le caratteristiche del contesto, un soggetto aperto all'interazione con l'oggetto-sito, che così trasforma il tradizionale rapporto dicotomico in uno di continuità, in cui il sito, il progetto e gli elementi che definiscono il progetto si stringono insieme in una sola complessità, in una molteplicità organica. L'obiettivo seguente, perseguito da Schumacher negli anni di lavoro tra studio e master, nell'apertura degli orizzonti architettonici verso una ancora maggiore complessità, mira quindi a una composizione armonica di diverse molteplicità, a un insieme organico non solo di differenti elementi, ma di differenti insiemi organici di elementi: l'urbanistica costituisce il terreno dove questa ricerca trova maggior spazio, e infatti il D.R.L. dedicherà 3 anni consecutivi proprio a quella che sarà denominata come "urbanistica parametrica". All'interno di questo programma di ricerca, Schumacher tenterà di avvicinare la progettazione urbana al concetto di armonia poli-sinfonica: i progetti elaborati dagli studenti tenderanno così di generare organismi urbani sempre più articolati, all'interno dei quali cercare di dar vita a differenti logiche insediative tenute insieme a loro volta da differenti campi di formazione, come accadeva inizialmente nel MAXXI romano nel 1999, dove ciascun flusso, estroflessione delle direzioni del tessuto urbano romano, a sua volta al suo interno ha altri flussi, che scorrono dentro il loro involucro così come questo scorre insieme agli altri flussi che compongono l'intero involucro in cemento del museo.

Si tratta, in realtà, come Schumacher scrive nel testo "Digital Hadid", del tentativo di avvicinarsi ancora di più e ancora più interamente all'organicità delle forme di vita, dove sistema circolatorio, sistema linfatico, scheletro, muscoli, sistema nervoso, sono perfettamente connessi tra loro in relazioni di reciproca interdipendenza: ciascun elemento risponde alla logica e alla necessità del sistema di cui fa parte, e ciascun sistema, pur con le sue regole e la sua propria anatomia/morfologia - dovuta al suo precipuo funzionamento, alla sua fisiologia - è in realtà inseparabilmente in continuità con tutti gli altri sistemi.

Tutto è connesso, tutto è continuo e contemporaneamente differenziato: le forme viventi sono ancora una volta continuità differenziate, e così l'urbanistica studiata nei corsi di Schumacher propone progetti in cui landscape, padiglioni e grattacieli non sono più entità ripetute in serie, tutte uguali e separate, giustapposte, affiancate, per addizione o sottrazione, intersezione o sfalsamento - le operazioni della composizione occidentale classica - ma sono invece entità tutte diverse, autonome ma interdipendenti, tra loro relazionate da legami di continuità e differenziazione non lineare: sistemi di grattacieli si conformano insieme, vengono generati come nuclei neurali attorno a cui si auto-organizzano sistemi infrastrutturali come gangli nervosi, che a loro volta vengono circondati da sistemi simbiotici di landscape, di verde, per ossigenare lo spazio urbano.

Ciascuno di questi sistemi (grattacieli, edifici bassi, edifici medi, paesaggio e padiglioni) risponde al suo interno a una logica differente rispetto a quelle che organizzano e danno forma agli altri sistemi, e all'interno di ciascun sistema ogni elemento è affiliato agli altri, come stormi di inter-individui insieme interdipendenti - il che rimanda in maniera diretta ai soggetti complessi descritti da Morin - generando veri e propri organi, tessiture; ma a loro volta questi sistemi soggiacciono a una logica più ampia, che influenza "dall'esterno" e "dall'interno" tutti gli insiemi simultaneamente, in maniera che ciascun sistema sia in realtà un sotto-sistema, che come le monadi deleuziane oltre ad avere al suo interno parti dominate sia a sua volta parte dominata dal sistema superiore, in una gerarchia di pieghe e dispiegamenti che dovrebbe rimandare, branching dopo branching, al Rizoma - per usare il termine deleuze-guattariano - dell'ecosistema terrestre.

In realtà, vale la pena dire che moltissimi degli esercizi progettuali del triennio dedicato all'urbanistica parametrica non riuscirono affatto a raggiungere questo livello di "complessità di complessità", e che anche i progetti che più ci andarono vicino non erano ancora in realtà all'altezza delle aspettative: innanzitutto perché le logiche adottate per le diverse auto-organizzazioni non erano vere bio-logiche, rispondenti a necessità reali del sistema-urbano, ma semplici applicazioni dei campi deformativi di Maya a insiemi e sottoinsiemi di elementi, come risulterà chiaro guardando alcuni progetti da vicino.

In secondo luogo, ancora più importante, l'esercizio teso ad aumentare esponenzialmente la complessità "interna" al perimetro di progetto ha avuto come principale effetto collaterale la drastica diminuzione delle relazioni, e in generale dell'apertura del progetto, con l'esterno, cioè con la "monade dominante" della quale gli interi progetti insediativi avrebbero dovuto costituire monadi dominate. Ciò è dovuto sia alla tensione verso l'aumento di complessità "interna", nel tentativo di raggiungere il rizoma/"Corpo senz'organi"/complessità multi-referenziale - utilizzando gli strumenti sempre più "invadenti" all'interno del processo progettuale, come se, concentrata l'attenzione nell'organismo di progetto, e concentrando le proprie forze nel funzionamento interno dello strumento di calcolo, si dovesse per forza azzerare quella

dell'organismo complessivo, contesto più progetto - sia all'utilizzo stesso dei software di calcolo, i quali, com'è ovvio, vedono aumentare esponenzialmente la difficoltà di utilizzo all'aumentare di parametri interni e di relazioni inserite per la computazione morfogenetica, come se la possibilità di cavare complessità per il progetto grazie ai programmi avesse come effetto collaterale una perdita d'interesse per l'esterno, che in precedenza costituiva la principale fonte di complessità interna, come avviene nei primi dipinti e nei primi progetti hadidiani, e che invece adesso smette di essere "indispensabile", essendo possibile complessificare un progetto in maniera "autonoma" dall'esterno, come se il progetto diventasse un organismo "a sé". Non solo: ciò che forse è ancora più pericoloso in questa fase di evoluzione, è che l'impennarsi stesso della ricerca morfogenetica sui programmi computazionali e in generale sulle tecnologie che ruotano intorno a questa ricerca genera spesso danni collaterali oltre al distacco del progetto dal contesto - fatto in sé già gravissimo, se si considera il punto di partenza etico/filosofico della complessità - che si riassumono in una sempre più frequente assenza di controllo sugli elementi che costituiscono i sistemi e i sottosistemi dei progetti "urbani" così elaborati. Numerosissimi progetti del triennio dedicato all'urbanistica mostrano come la concentrazione sul legame tra i sistemi, nella creazione di un organismo di organismi sempre più sofisticato e complesso, in realtà inizia seriamente a danneggiare la resa dei singoli "edifici", del tutto trascurati rispetto all'insieme, che sempre più si allontanano dalla logica della tessitura spaziale interno/esterno, diventando oggetti dalle geometrie bizzarre più o meno chiusi rispetto a ciò che dovrebbe costituire il tessuto circolatorio, cioè lo spazio "urbano" che invece dovrebbe essere in totale continuità con quello architettonico, nella visione suprematista ma ancora di più in quella organica della complessità, come in quella "monadica" deleuziana, in cui pittura sfocia in scultura che diviene architettura che continua nella città che, infine, è fusa all'ecosistema naturale. E' chiaro che questa deriva, come vedremo in seguito, ha come ragioni originarie lo stesso "problema" della ricerca hadidiana dal suo principio, cioè la stessa ambiguità riferita alla prima relazionalità da perseguire, quella tra ambiente e progetto: come abbiamo già analizzato riguardo la stessa struttura didattica e riguardo la nomenclatura del master da lui fondato, anche Schumacher risulta essere interno alla contraddizione neo-positivista di Hadid, nella persecuzione di un progresso come sviluppo tecnologico a partire dalla scissione con l'ambiente naturale, proseguendo quindi il ciclo di competizione interna allo sviluppo della società occidentale odierna nella sua duplice veste di competizione e separazione interindividuale. Per questo lo stesso progetto, pur complessità di complessità, come si è visto a proposito dell'assenza iniziale di transizione linguistica tra esistente e progetto, diviene negli anni ente in competizione con l'ente ospite, cioè la città o l'ambiente naturale esterno.

Comunque, al di fuori degli esperimenti portati avanti dal laboratorio didattico di Schumacher, nella pratica professionale dello studio così come accade per buona parte di coloro che seguono il movimento "morfogenetico" o "generativo", la forma generata al computer, e la metafora biologica alla base della ricerca, risulta essere un punto di partenza, un'ispirazione a partire dalla quale il progetto nasce attraverso l'interazione tra questa forma negoziata digitale e quello che il progettista vi vede, e vi cerca.

E' l'ispirazione che attualmente nella maggioranza dei casi costituisce il vero apporto delle tecniche generative e morfogenetiche, vista anche la difficoltà e la complessità dell'applicazione di questi strumenti nell'attuazione di un progetto architettonico vero e proprio, con le centinaia di restrizioni e vincoli reali quasi impossibili da inserire negli attuali softwares di computazione; e quindi il risultato del progetto continua a essere estremamente legato alla sensibilità e al talento del singolo progettista, che infine è libero di congiungere la metafora biologica con la progettazione architettonica, collegando insieme elemento umano ed elemento biologico, che così risulta aperto, scardinato dal sistema di calcolo computerizzato.

All'interno della ricerca portata avanti dal laboratorio di Schumacher - che cederà poi il posto di direttore a Theo Spyropoulos - il tentativo resta comunque quello di riuscire ad avvicinarsi quanto più possibile al progetto architettonico attraverso gli strumenti digitali di generazione e simulazione, nel tentativo di stabilire il maggior numero di relazioni e interazioni possibili, e probabilmente il tempo a disposizione degli studenti permette davvero di spingere oltre i software di calcolo, ottenendo delle vere e proprie bio-morfologie artificiali (l'ultimo libro di Spyropoulos è intitolato "Adaptive Ecologies", ndr), ma anche in questo caso alla fine il progetto viene rimasticato, digerito dalla "sete plastica" del modellatore, che a partire dal risultato delle simulazioni e delle generazioni comunque opera delle operazioni manuali per trasformare l'output in un progetto architettonico "vero e proprio", sufficientemente dettagliato da dare almeno l'illusione di un possibile realismo, il che, ironicamente, anche nella produzione dello studio Hadid lascia aperta la strada a sperimentazioni non prive di risultati positivi, proprio per effetto di questa impossibilità - almeno attuale, ma sempre più debole - di trasferire l'intero processo progettuale all'interno dei software generativi, che "costringe" il progettista a metterci del proprio, umanizzando e "liberando" il risultato finale dal codice digitale.

Il progetto del "King Abdullah Petroleum Studies and Research Center" del 2009 a Riyadh (Arabia Saudita) rappresenta un raro esempio di effettiva riuscita bio-antropomorfa. Il progetto anzitutto mette al servizio di una vera "eco-compatibilità" (il progetto aveva come obiettivo ottenere la certificazione Leed per la sostenibilità energetica e ambientale), tutte le tecnologie digitali, tendendo alla stessa "intelligenza" e adattività delle strutture viventi, in maniera da ombreggiare, rinfrescare, captare le radiazioni solari per il fotovoltaico e rendere l'insediamento quanto più energeticamente efficiente e auto-sufficiente possibile, il che costituisce un primo fortissimo punto a favore del progetto. Ma, quello che è più interessante notare, è il fatto che il progetto riesca a concretizzare una vera e propria ibridazione tra linguaggio biologico e "antropico", inserendo nei tessuti esagonali delle strutture del campus e delle strutture leggere che ne ombreggiano lo spazio di mediazione, la figura naturale e quella umana, in una sorta di mercato arabo mescolato ai tessuti viventi vegetali e animali, che sfocia in uno spazio leggero, di fatto aperto, capace di evocare una ibridazione coerente, ricca e vitale, vero e proprio bio-antropomorfismo. Il campus contiene al suo interno una differenziazione tipologica e spaziale che, unita a una evidente modellazione "manuale" (cioè non solo computerizzata, non fatta esclusivamente sulla base di algoritmi matematici) definisce una tessitura elastica, irregolare, né esclusivamente "biologica" (o, peggio, bio-mimetica) né esclusivamente "antropica", che è sufficiente a vincere il rischio di un senso di oppressione, di una claustrofobia, che sarebbe potuta nascere da un insieme interamente generato al computer, e quindi totalizzante e disumano.

Al di fuori di questo e di altri - pochi - casi, è proprio a causa del processo progettuale che nella maggioranza dei casi più che spazio umano si tratti di spazio bio-digitale, che manca di espressione umana così come in una giungla vergine, nella quale un uomo non sopravviverebbe più di qualche minuto.

Infatti, la forma che dovrebbe nascere dalle ricerche odierne parametriche/computazionali dovrebbe essere la più "negoziata" possibile, la più complessa possibile, nel senso che dovrebbe trarre la propria forza, le proprie ragioni, dal maggior numero possibile di "legami" con le attività insediate, con il sito e la sua morfologia, con gli agenti atmosferici, traendo da queste relazioni e dalla propria capacità adattiva, la propria forza/intelligenza, misurata contemporaneamente nei termini di funzionamento pragmatico/produttivo e di "funzionamento" estetico, ma la contropartita di questa forza "biologica" è la perdita di contatto con la sfera espressiva più intimamente umana: sintetizzando, la generazione di tali proposte progettuali è sempre più orientata a riprodurre lo stesso processo che in biologia dà vita ai tessuti cellulari, che come noto si auto-producono e auto-organizzano a partire da reazioni chimiche elementari fino a complessificarsi e a distinguersi in diverse parti che rispondono a una logica comune, così come descritto nella monadologia deleuziana in cui ciascuna monade possiede monadi subalterne, che a loro volta ne possiedono altre, tutte tenute insieme dalla prima: tessuti cellulari vedono poi l'auto-organizzazione dei tessuti circolatori, degli organi specifici e così via, fino a sviluppare struttura portante e tessuti di rivestimento.

Così, nei progetti più recenti del D.R.L., l'architettura mira a diventare a tutti gli effetti una forma di vita, e come tale i suoi spazi si configurano a partire dalle necessità dirette delle attività - per esempio, le necessità di connessione dei dipartimenti di un campus universitario, che hanno bisogno di stare più vicini a taluni altri dipartimenti, e questi alle aule, ai laboratori, agli spazi amministrativi, seguendo ciascuno logiche diverse ma tenuti insieme dalla unitarietà organica del campus come organismo principale - e solo da queste: organizzazione urbana, spazio architettonico, struttura portante e partizioni interne, porosità e permeabilità dell'involucro architettonico, corti interne ed esterne, tutto diviene parte del processo morfogenetico generativo e computazionale, e la forma del progetto riesce a definirsi e a dettagliarsi in maniera direttamente proporzionale alla quantità di informazioni e quindi relazioni che il progettista riesce a inserire all'interno del calcolatore. Inserendo vincoli, obiettivi di configurazione - come le distanze tra le diverse attività o le relazioni di vicinanza, oppure come la necessità di interconnessione e di continuità che genera i sistemi circolatori - si parte da semplici circonferenze/stanze che iniziano a popolare una superficie, cambiando di diametro e di densità, e si arriva infine alla genesi di interi pattern, identici nello sviluppo e nel funzionamento concreto ai pattern biologici rintracciabili nei tessuti viventi, per esempio nella disposizione delle piante attorno a uno specchio d'acqua, nelle geometrie solo apparentemente decorative dei colori dell'epidermide degli animali. Si tratta insomma di strutturazioni e configurazioni direttamente riconducibili alle strutture concrete, tangibili, della materia vivente: un'architettura che prende le sue ragioni direttamente dal codice genetico che ne sta alla base, e che quindi diviene carapace naturale vero e proprio, avente il proprio DNA all'interno degli scripting (l'insieme delle stringhe dei linguaggi di programmazione che ne descrivono i comandi e quindi i processi) dei software con cui vengono prodotti, minimizzando sempre più l'apporto umano, nella sua doppia chiave di "errore" computazionale - cioè semplificazione rispetto alla complessità delle ragioni auto-configurative naturali - e di sensibilità, cioè di *umanità*.

Il sogno morfogenetico insegue così stanze come cellule, spazi come organuli capaci di correlarsi, di aprirsi

per lasciarsi penetrare da luce e aria naturale con la giusta esposizione e il giusto ombreggiamento; corridoi come arterie e capillari, struttura come scheletro auto-ottimizzato e integrato nelle divisioni spaziali senza più perforare gli ambienti (come avviene nelle griglie strutturali tradizionali); spazio di mediazione che come un sistema nervoso tiene tutto unito insieme e interconnesso. Sembrerebbe che la visione della complessità come continuità del reale, dove tutto è connesso come in una forma vivente, costituisca effettivamente il cuore della ricerca del D.R.L. e dello studio Hadid, ma sorgono alcuni dubbi guardando questi progetti, soprattutto gli ultimi. Ci si chiede, nella metafora iper-biologica, quale sia il ruolo che spetta all'essere umano, se esso debba essere quindi una semplice piastrina, un semplice neurone capace di attivarsi o di non farlo: un nuovo totalitarismo sembra emergere dai masterplan parametrici, frutto di una riproduzione dei processi naturali priva dell'indeterminazione che è la chiave della vita e della natura e che differenzia, inserendo l'incognita del caos e dell'imprevedibilità all'interno di ciascun ecosistema, finanche in ciascun organismo (basti pensare, tra tutte, alla mai perfetta simmetria umana); e ciò produce sistemi complessi ma "perfetti", conclusi, autoritari, privi di libertà.

La forma "negoziata", e quindi complessa, che seguendo il pensiero deleuziano e moriniano dovrebbe costituire la risposta più relazionale e quindi più viva e forte alle necessità umane e in generali ecosistemiche, parte dai dipinti "suprematisti" di Hadid, dove la relazione principale è quella tra la sensibilità dell'architetta anglo-irachena e la struttura dei tessuti urbani e architettonici preesistenti, con le loro dinamiche, le loro caratteristiche morfologiche.

Il Suprematismo, come detto, costituisce l'elemento di continuità tra gli elementi architettonici tra loro e tra l'edificio che si apre come un campo magnetico all'interazione con il sito; costituisce il pretesto per fondere la composizione architettonica con l'espressione individuale e umana della complessità: i piani che fendono l'aria dei primi dipinti rappresentano la volontà di cucire, connettere gli oggetti dei progetti come fossero tutti fusi insieme da una forza generatrice demiurga. La continuità è alla fine stabilita tra la sensibilità umana e la configurazione dinamica e continua dello spazio, e la complessità è anzitutto tra espressione individuale e ragioni inter-individuali: c'è espressione lirica, umana nei dipinti di Hadid, ce n'è all'interno dei progetti che cercano di esprimere *umanamente* la poesia della complessità e dello scambio vitale tra i soggetti interdipendenti della tessitura del reale, all'interno delle possibilità e della sensibilità propria dell'essere umano, il quale apprezza, certo, la bellezza di un fiume e di una foresta intatta, ma sa che non potrebbe viverci senza apportare alcuna modifica, senza, cioè, renderla umana.

E' possibile, in nome della complessità e della continuità, "estrarre", asportare, separare la sensibilità umana dal processo progettuale, relegandolo interamente al processo morfogenetico via strumentazione digitale?

E' possibile, cioè, programmare una macchina affinché, tra le variabili inserite e calcolate, vi sia anche la comunicazione più profonda, quella che supera i sensi e arriva a toccare le pieghe più alte - per dirla con Deleuze - dell'animo umano? Possiamo insegnare a generare e a esprimere un senso del "sacro" - anche quello degli oggetti a reazione poetica di Le Corbusier - che è l'espressione della complessità e anche della fragilità della vita - soprattutto negli anni turbolenti in cui viviamo - in maniera automatica, bypassando del tutto l'interazione originaria, quella tra spazio e animo umano? Possiamo immaginare di produrre a catena di montaggio spazi per gli uomini, come se gli uomini fossero automi, entità biologiche che non hanno altra necessità che quella - forse ancora più materialistica della visione marxiana - di svolgere le proprie funzioni vitali nella maniera più veloce e ottimizzata possibile?

Il rischio, che emerge già qui ancora una volta e con estrema chiarezza, è che trattare l'umanità nella sua intrinseca interindividualità, nella sua ineffabile complessità di corpo e mente come intima e unica sensibilità, di funzione e spiritualità, nella sua continuità di albero avente pieghe via via più sottili, che partono dalle necessità nutrizionali per arrivare a quelle spirituali, come una pura reazione chimica, come un sistema auto-organizzativo semplicemente e deterministicamente rispondente a una "meccanica" descritta da una serie di processi computerizzati, possa produrre di fatto una nuova e forse ancora più devastante alienazione, nella quale l'uomo, cellula tra cellule perduta tra i tessuti vascolari e nervosi di un'architettura ancora solo "macchina" vivente - anche se estremamente più complessa delle macchine tradizionali - possa perdersi e allontanarsi ancora di più da sé stesso e dall'altro, umano e naturale, con cui invece proprio in ragione della continuità del paradigma complesso dovrebbe riscoprirsi relazionato e simbioticamente interconnesso.

5.4. I progetti verso una complessità

5.4.1 Alcuni progetti dello studio Zaha Hadid Architects

Il tema dei campi di interdipendenza

Il primo tema che affrontiamo, come trattato nel capitolo 5.2, è quello degli sciame che Hadid esprime negli anni '80, e che raggiunge il suo culmine nel progetto per il museo di Cincinnati, il Rosenthal Centre.

La chiave di volta che definisce la lirica di questo tema è rintracciabile nella figura rappresentata dai frammenti/individui che, emergendo da una condizione "liquida" - quella delle periferie delle metropoli occidentali, in cui non esiste alcuna coerenza interna, e quindi nessun legame che relazioni gli atomi/edifici, chiusi e incomunicanti tra loro - iniziano a stabilire relazioni tra loro, a partire da un "movimento" comune.

Questo movimento, che Hadid ottiene attraverso una deformazione dinamicizzante dei singoli pezzi, siano essi falde, pareti o colonne, suggerisce una primissima forma di legame e quindi di interdipendenza, che esprime inoltre una forma progettuale "aperta", in questo senso incompiuta e quindi "non - finita".

Una forma che in questi suoi caratteri fin dall'inizio rimanda alla visione paciana di relazionalità: un progetto che non si pone come elemento a sé ma come elemento parte di una molteplicità scambievolmente, resa unitaria e coerente dalla pulsione cinetica d'insieme.

Residenza del primo ministro

Dublino, Irlanda 1979-180 (non realizzato)

Nel primo progetto d'interesse dopo la tesi di laurea del 1977, Hadid inizia a lavorare sul tema dell'equilibrio nella frammentazione: la composizione è in sé già dinamica, ma le parti che compongono il progetto sono schegge che si intersecano, si scontrano ad alta velocità collidendo e scindendosi a loro volta in altre schegge: nonostante il dinamismo d'insieme dei frammenti, si tratta forse del primo e unico esempio "decostruttivista" della ricerca di Hadid, praticamente appena uscita dalla collaborazione con Rem Koolhaas. Questo processo dà vita a una composizione instabile, che esprime una intensa volontà espressiva in lotta con le figure proprie dell'architettura tradizionale occidentale, tanto è vero che il progetto si compone sostanzialmente per mezzo di un rettangolo e di un triangolo.

Ma l'instabilità delle figure vince sul progetto, esprimendo di fatto la pulsione "eversiva" hadidiana, la lotta intestina tra il suo centro di interesse e il lessico occidentale, il che risulta evidente nella conformazione della pianta: il rettangolo di partenza viene letteralmente squarciato, penetrato da un lato dal triangolo come un proiettile che fora un corpo, e dall'altro da una geometria curvilinea, quasi una lama ricurva che affonda nel rettangolo come una pugnata.

All'interno, le collisioni provocano rotture, distorsioni, implosioni e deformazioni geometriche: il corpo originario - quel rettangolo che chiaramente rimanda alla figura chiave dell'architettura classica e moderna occidentale - è letteralmente invaso da forze estranee che ne devastano la griglia genetica, i cui assi - dipinti in vari colori diversi - finiscono con il frantumarsi alla stessa maniera. A proposito di questo linguaggio, Hadid afferma:

There's definitely a connection between fluidity - the fluid line and calligraphy - and what I'm doing now. For me, fragmentation came from Suprematism. And in the seventies, there was another preoccupation - with breaking things, with putting things in a modern context of shattering. But that

all seemed quite disorganized, so I've begun looking at things in terms of fragmentary organization - as a composition like one of Kandinsky's paintings, with a certain, interesting equilibrium.¹⁰⁵

Ma ciò nonostante, il richiamo di Hadid per le composizioni kandinskiane, che ha a che fare con tutti i progetti degli anni '70, risulta di fatto una questione abbastanza superficiale, dal momento che la carica deflagrante leggibile nelle piante dei primi progetti hadidiani ha poco a che vedere con l'equilibrio e l'armonia del pittore; e d'altra parte anche con il linguaggio suprematista risulta la medesima differenza, viste le rotture e gli strappi di queste composizioni.

Tanto è vero che a ben vedere Hadid non si ferma alla percussione/penetrazione del rettangolo di partenza: in realtà anche il triangolo, che costituisce il proiettile che rompe il perimetro rettangolare per affondarci un vertice, viene di fatto a sua volta penetrato e attraversato da una strada, che sembra essere la lama di una sega circolare che ne sventra l'interno. Nulla a che vedere con la circonferenza compassata che accompagna con eleganza e serenità l'automobile nel pian terreno di Villa Savoye: qui si tratta di un taglio, causato da una geometria aliena al triangolo che non è più un semplice arco, ma invece allude a un ramo d'iperbole. L'instabilità della figura che genera instabilità: Hadid esprime in questa maniera dal primissimo "round" una violenza furibonda per il linguaggio architettonico occidentale, che probabilmente le "va stretto", perché le figure della geometria elementare e i volumi platonici mal si prestano a esprimere la continuità a cui l'architetta irachena aspira dall'inizio.

The Peak Club

Hong Kong, 1982-1983 (non realizzato)

Il concorso per il Peak Club diventa per Hadid l'occasione di farsi notare dal grande pubblico esprimendo al massimo le sue aspirazioni e la sua carica lirica, come scrive Guccione:

(...) il primo premio al concorso internazionale per Hong Kong segnala sulla scena internazionale la forza espressiva del pensiero di Zaha Hadid. Il progetto prevede una sorta di "grattacielo orizzontale" che, situato sul punto più alto della colonia, è una leggera struttura polidirezionale, formata da strati orientati in modo diverso e in equilibrio precario. Gli elementi che lo compongono sono frammenti geometrici astratti, le cui forme puntano a una sistemazione aperta, intensa e instabile, del paesaggio circostante.¹⁰⁶

Anche in questo progetto, Hadid sembra ricorrere all'equilibrio kandinskiano molto più di quanto non abbia fatto nella residenza del primo ministro: stavolta la violenza con cui l'architetta irachena sviscerava i volumi euclidei sembra essersi leggermente placata, lasciando spazio a una composizione più lieve, dal carattere più sereno e, appunto, equilibrato, anche se come afferma Guccione si tratta comunque di un equilibrio al limite della stabilità. Si tratta di un progetto estremamente forte, il cui messaggio filtra dalle parole di Frampton:

In her Hong Kong proposal Hadid reminds us of what we have lost; of our reluctance today to conceive a building as an occasion for heroic structure, of our common incapacity to reveal the latent poetic energy of a given site. Specificities of surface from aside, these are the deeper touchstones of her Hong Kong design and clearly they place her entry in a class apart. To conceive of the building as an artificial mountain is to render the floor as a faceted escarpment and to project the roof as a dematerialized cavern. In both instances imaginative engineering is called for. Hadid's Hong Kong project can be seen as a piling up of geological plates, which through their mutual displacement serve, at one and the same time, both to excavate and reconstruct the original body of the mountain. By cutting down to bed-rock and by proposing to polish the resulting tessellated plates, Hadid maintains, in a sharp way, the ruthless superimposition of culture on nature. There is little by way of romantic fallacy here and the site, while respected, is treated with passion rather than sentiment. The

¹⁰⁵ Zaha Hadid, da una conversazione con Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist, pubblicata su "Conversation series 8", Verlag der Buchhandlung Walther König 2007, p. 119

¹⁰⁶ M. Guccione, *op. cit.*, p. 21

building itself is compounded out of folded concrete plates or mega beams which are stacked and rotated in such a way as to create two large voids close to the crest of the peak; one which accommodates the main entry foyer of the club and the other which runs out, as a sky-terrace, along the ridge of the mountain.¹⁰⁷

Frampton coglie alcuni aspetti estremamente importanti, certamente il primo riguarda la lettura della "latente energia poetica del sito" che Hadid intercetta ed esprime al massimo in questo progetto: si tratta di una energia "potenziale" - come nella definizione fisica - che suggerisce il progetto spaziale in maniera quasi esplosiva, come se il sito preesistente fosse un vulcano pronto all'eruzione e la creatività hadidiana il magma vero e proprio che ne fuoriesce, in una dialettica tutt'altro che lineare. Tanto è vero che se Hadid scava la montagna con i piani affilati del suo progetto, come Frampton rileva nelle definizioni di "montagna artificiale", "pavimento come scarpata" e "tetto come caverna smaterializzata", poi ripropone immediatamente la morfologia naturale sotto le vesti di progetto architettonico, riformato e riconfigurato proprio secondo le logiche della montagna: in questo si nasconde la carica "naturalizzatrice" che Hadid porta all'interno dell'architettura direttamente dalle sue origini orientali.

Il critico americano, però, riporta immediatamente anche la contraddizione hadidiana, leggibile sin d'ora, e conclude con l'affermare che Hadid, proponendo questi piani scintillanti e "saltati" in luogo delle superfici autoctone naturali ormai scavate, in realtà ripropone in maniera spietata la sovrapposizione della cultura sulla natura: il progetto, per quanto geneticamente "bio-morfo", resta una frattura, un'incisione chirurgica nell'elemento naturale.

E' doveroso un parallelo tra questo progetto e la casa sulla cascata wrightiana: basta guardare le prospettive hadidiane per rendersi conto del riverbero che si trova nei piani a sbalzo, nella struttura composta da nuclei verticali incastrati nel corpo naturale della montagna dalla quale vengono sparati fuori i piani dei terrazzi e delle attività. L'analogia è evidente, se si considera innanzitutto il fatto che come Wright, anche Hadid utilizza il terreno naturale come trampolino di lancio dal quale proiettare lo spazio verso l'esterno; anche Hadid tenta di stabilire una connessione elettiva tra le linee orizzontali dei suoi piani inclinati e le curve di livello della montagna che lei stessa ridisegna nei dipinti come composta da uguali linee frammentate; infine anche Hadid sceglie, come Wright, di usare delle geometrie piuttosto rigide e lineari in contrapposizione alla natura irregolare delle superfici naturali.

Tuttavia, come giustamente osserva Frampton, se Wright utilizzerà dei materiali naturali - la pietra dello stesso fiume su cui si protende la sua costruzione sia per la struttura portante principale sia per rivestire i pavimenti degli interni, che sembrano appunto scavati all'interno della cascata - donando in questa maniera la "naturalità" e la "terrestrialità" organica all'intera composizione (che appare umana e non selvaggia proprio e soltanto per l'ortogonalità che ne governa la composizione aperta, dinamica e multidirezionale), Hadid invece preferisce usare dei piani "smaltati" al posto del volume scavato nella montagna.

A ben vedere però, il risultato finale della composizione è molto lontano dall'essere una semplice espressione della cultura occidentale nella sua essenziale carica autoritaria e impositiva sulla natura: come rileva Guccione, si tratta di una composizione che, sebbene guardi all'armonia delle tele di Kandinsky, in realtà è al limite della stabilità, in un equilibrio precario, testimoniato appieno dalla struttura verticale che, seppure nell'intenzione di seguire il dinamismo intrinseco dell'intera composizione, esprime una profondissima incertezza, una essenziale precarietà che mal si presta a quella che Frampton legge come sovrimposizione "spietata" sulla natura. Hadid sente - da architetta occidentale, la cui struttura culturale cioè è stata plasmata e conformata a Londra, nel cuore pulsante dell'occidente meccanizzato - di dover aggredire la montagna con delle geometrie affilate come rasoi, ma non ne esce affatto vincitrice, e a ragione: la sua dichiarata sensibilità la porterebbe verso uno scambio interattivo tra architettura e montagna come continuum inseparabile, uno scambio che non può esistere nei termini organici di continuità e fluidità se l'architettura si manifesta secondo il vocabolario occidentale, a cui ovviamente alludono i pilastri anche se distorti e inclinati.

Se la necessità del grado zero da cui Hadid parte include l'abbandono finanche dell'ortogonalità wrightiana - ultima spiaggia per l'espressione di una umanità civilizzata nel cuore più selvatico e ancestrale della natura - per una geometria del tutto auto-configuratasi, allora essendo l'obiettivo lo scambio senza cuciture tra le parti continue del progetto e tra queste e il sito naturale, non è più possibile utilizzare finanche le geometrie kandinskiane proprio perché profondamente "astratte", appartenenti alle geometrie legate alla logica euclidea e quindi, come afferma Argan, opposte allo spirito organico vero e proprio, della materia che esprime direttamente la vita nel suo farsi contingente. Ecco per quale ragione Hadid, nonostante riesca a esprimere i

¹⁰⁷ Kenneth Frampton, introduzione a *Zaha Hadid Planetary Architecture Two*, Architectural Association publications, 1983

temi dell'energia esplosiva del sito - che riesce a incanalare e a convogliare perfettamente all'interno delle direzioni spaziali di progetto, concrezione artificiale delle curve di livello della montagna - e della connessione di interdipendenza organica tra il progetto e il sito naturale - indivisibili e inseparabili proprio perché il progetto viene a far parte integrante del corpo naturale preesistente attraverso lo scavo - manca ancora di fatto il tema della continuità e della "cucitura" totale tra spazio architettonico e ambiente esterno, esprimendo, malgrado i suoi sforzi e la sua sensibilità, di fatto lo spirito del paradigma culturale occidentale di cui parla Frampton e quindi la sostanziale separazione e dominazione tra architettura e sito, come corollario della contraddizione sempre presente tra complessità e progresso scientifico/tecnologico.

Il conflitto irrisolto, che resta nonostante il grandissimo sforzo della continuità cercata tra gli spazi allungati delle stecche composte del Peak - che paiono continuare le strade a zig-zag della montagna, facendo contemporaneamente eco agli spazi di Hong Kong, all'interno del progetto - si nota soprattutto nella rampa che penetra ancora una volta il ventre dell'edificio, insinuandosi nel suo fianco: come nella residenza del primo ministro, siamo ancora di fronte a una geometria curvilinea, fluida, che si infila come una "lama tra le lame" fluttuanti del progetto, ancora più affilata delle altre - perché come nella residenza non vi è alcuna geometria lineare che taglia e penetra a sua volta quella curvilinea - quasi a sottolineare il bisogno di fondo di una "maggiore" continuità, di una ricucitura più profonda tra il progetto e il sito, tra l'interno e l'esterno, che evidentemente lo stesso progetto, da solo, non riesce a generare.

Cathcart road London, 1985

Il legame con l'opera e il linguaggio compositivo di Kandinsky, e la risultante "affiliazione linguistica" è ben leggibile soprattutto nel primo vero progetto realizzato dell'architetta irachena: gli interni dell'appartamento di Cathcart road, a Londra, del 1985.

Si tratta naturalmente soltanto di un progetto d'interni: Zaha Hadid ha appena 35 anni, anche se ha già collaborato nello studio OMA di Rem Koolhaas, vinto il concorso internazionale per il Peak Club di Hong Kong e vinto la medaglia d'oro dell'Architectural Design ed è già conosciuta per i dipinti illustrativi del progetto per Eaton Place (del 1979).

In questi interni sono però già ben leggibili le caratteristiche suddette: l'architetta irachena ricerca fin da questa prima realizzazione la sua strada all'interno di un mondo costituito da linee e superfici inclinate, da una curvilinearità arabesca (kufica, per dirla con Frampton) dalle reminescenze kandinskiane; il tentativo è naturalmente quello di liberarsi dagli elementi statici, passivi, chiusi nella propria realtà plastica e stereometrica, per sfruttare l'occasione offerta dalla presenza degli elementi di arredo (il divano, la struttura del tavolino come i piani mobili e orientabili della parete attrezzata) per ottenere una dinamizzazione dello spazio architettonico, scosso per mezzo della modellazione dei volumi configurati da geometrie complesse, articolate, ricche di improvvisi cambi di direzione, di colore, di materiale.

Nonostante la vicinanza linguistica e "grammaticale" all'opera degli altri architetti "decostruttivisti" come Eisenman e Tschumi, non ritroviamo - come previsto - in questo esordio alcun riferimento alla vera e propria "decostruzione" di un linguaggio precedente, di un fronte culturale da smembrare e disarticolare così come nelle intenzioni del pensiero decostruttivista e di certe manifestazioni architettoniche eisenmaniane o tschumiane che ne tentano la messa in opera in campo spaziale; al contrario è ben chiaro il tentativo della Hadid di proporre subito, in maniera positiva, uno scenario plastico e spaziale assolutamente innovativo rispetto al paradigma culturale classico e moderno.

Hadid sfrutta gli elementi del progetto per plasmare un ambiente tridimensionalmente articolato, che gioca con la dimensione temporale attraverso deformazioni e distorsioni per "muovere", "scuotere" letteralmente lo spazio interno dell'appartamento attraverso le linee degli oggetti che lo arredano che non vengono affatto intesi come decoro, né come sculture poste all'interno di una teca neutra; al contrario è possibile cogliere una fortissima analogia tra la relazione che gli elementi di arredo di questo progetto hanno con la scatola architettonica preesistente e la relazione - eversiva e dirompente - che le campiture colorate, le linee sghembe e le diagonali hanno con la cornice quadrilatera nei dipinti dell'avanguardia russa.

Infatti, la residenza in questione preesiste all'intervento di Hadid, e si tratta di una abitazione di International Style, composta da ampi spazi neutri, che si aprono verso l'esterno per mezzo di grandi vetrate, composti in una pianta minimalista che articola gli spazi secondo uno schema ortogonale. Hadid tratta questo schema

come fosse una gabbia entro la quale sprigionare la massima dose possibile di pulsione cinetica, in turbinio di movimenti coi quali un fluido riesce quasi a infrangere le dighe interposte: tutti gli oggetti dell'arredo - l'architettura non tocca veramente mai le parti fisse, nemmeno i tramezzi preesistenti - si trasformano in eliche, in micro-reattori in grado di imprimere agli spazi delle forze quasi sproporzionate rispetto alla grandezza dell'appartamento, che viene letteralmente "shakerato". Nel disegno delle piante è interessante sottolineare che Hadid non si limita affatto al disegno degli elementi di arredo che ha intenzione di inserirvi; piuttosto disegna invece diversi ingombri degli stessi oggetti, che traslati o ruotati rispetto a una posizione originaria delineano le traiettorie spaziali possibili a seconda delle scelte compiute in fase di allestimento; descrivendone poi le ombre come si trattasse di un planivolumetrico a scala urbana.

Ciascuno degli elementi progettati ha l'esplicita funzione - molto prima di quelle concrete di divano o di elementi contenitori - di infrangere l'assetto spaziale statico e "sereno", scavalcandone la neutralità per spingersi verso un ambiente tutt'altro che distaccato dai movimenti della vita quotidiana; al contrario ciascun oggetto, nella composizione d'insieme, gioca un ruolo importantissimo nell'esprimere un dinamismo perpetuo che coinvolge ogni angolo della casa, come nel tentativo quasi frenetico di "riempire" di movimento tutto lo spazio, senza lasciarne in stasi nessuna parte.

Dalle fotografie degli ambienti si legge poi un secondo risvolto, che ha a che fare direttamente con l'uso del colore da parte di Hadid: il colore, esattamente come avviene nei dipinti suprematisti a cui si riferisce, serve ad accentuare ancora di più - semmai ce ne fosse bisogno - la pulsione cinetica e le direzioni molteplici di movimento a cui alludono le forme hadidiane, come se costituissero, attraverso il gioco di sfumature e di campiture policromatiche, una sorta di scia lasciata dallo spazio in movimento.

Sempre il colore, nel caso degli oggetti apribili e movibili (per esempio la parete attrezzata che divide cucina e soggiorno), viene utilizzato contemporaneamente per descrivere la profondità che evidentemente da soli questi elementi di arredo non riuscirebbero a definire appieno: si tratta di una profondità tridimensionale, la stessa ricercata da Malevich all'interno delle sue tele, che mira, insieme al dinamismo delle forme, a rompere gli argini definiti della scatola architettonica, protendendosi verso uno spazio indefinito, che erode fino quasi a forare le pareti vere e proprie, suggerendo in questo modo una libertà di visione e di movimento che supera di gran lunga quella reale.

Riassumendo, Hadid propone uno spazio "animato" e "vivente", che esprime il proprio "respiro", opposto a quello freddo e distaccato della residenza internazionale; e lo fa attraverso un vocabolario di forme ricche e complesse che pare essere la resa materica del linguaggio pittorico malevichiano/kandinskiano, concretizzato per mezzo di linee sghembe, inclinazioni che si susseguono in un continuum nel quale ciascun oggetto/reattore comunica con gli altri, attraverso una continua allusione/tensione che rende leggibile una continuità d'insieme movimentato.

E' chiaro comunque che si tratta ancora di elementi che, seppure allusivi di una continuità spaziale ininterrotta, sono invece di fatto separati (il tavolo, il divano, la parete attrezzata e gli altri elementi di arredo), elementi che fluttuano in uno spazio che a sua volta è di fatto materialmente "esterno"; ma i singoli oggetti hanno però in sé una logica diversa da quella neoplastica propria degli arredi disegnati dal Bauhaus, in quanto vi è fin da subito un netto rifiuto dell'ortogonalità come chiave per l'"assoluto universale": la composizione di oggetti di fatto autonomi e indipendenti bilanciati insieme nella composizione viene abbandonata preferendo degli elementi che, nelle loro geometrie sghembe e distorte, hanno definitivamente perso qualunque autoreferenzialità, divenendo del tutto interdipendenti.

Si tratta di un'armonia "musicale" (così come accade nell'opera pittorica di Kandinsky) rintracciabile nella composizione "libera" da vincoli diretti di carattere compositivo, che invece si dispiega per mezzo di esplicite tensioni e ammorsamenti, di curve che avvolgono e svolgono gli elementi i quali a loro volta non sono più descritti né da archi di circonferenza né da rami di parabola (geometrie comunemente utilizzate dal movimento moderno europeo) ma espressioni di funzioni matematiche di terzo e quarto grado, che comunicano tra loro in un continuo gioco di rimandi e di connessioni che dà vita ad un vero e proprio continuum correlativo, che a sua volta suggerisce ancora una volta l'elemento naturale nella sua intrinseca continuità e relazionalità.

Kurfürstendamm 70

Berlino, Germania 1986 (non realizzato)

Il progetto di un edificio per uffici a Berlino rappresenta un esempio assai singolare, dal momento che il lotto ha dimensioni microscopiche: 2,7 per 16 metri. Hadid utilizza questo singolare vincolo per immaginare, più che un edificio, una vera e propria lama, che riprende la ricerca grafica suprematista quasi sganciandosi dal tema della costruzione. Si tratta, infatti, di due lame disposte "a sandwich" e leggermente slittate l'una rispetto all'altra, di modo che da ciascuno dei due lati principali sia percepibile "l'avanzamento" del volume nel suo movimento intrinseco, movimento accentuato non solo dalle dimensioni e dallo spessore minimo delle lame/pareti laterali ma definito dalla forma di queste ultime, rastremate verso il basso e con il vertice del lato più inclinato verso l'esterno sollevato, quasi a voler comunicare la volontà di lanciarsi in avanti, di "tuffarsi" a seguire l'andamento della strada principale che lo tange, rompendo in questo modo la ripetizione "monotona" del fronte strada classico, composto da edifici-blocchi, per suggerire un modo inedito di occupare il lotto di progetto, che più che costituire la base "solida" di appoggio del bugnato basamentale, sulla quale il volume architettonico grava o al massimo fluttua alla maniera moderna, diventa invece un trampolino di lancio dal quale il volume trabocca, esondando dagli argini imposti così come nella residenza di Cathcart road gli elementi d'arredo "rompevano" i recinti spaziali per suggerire traiettorie in perpetuo movimento centrifugo.

In questo progetto, di cui Hadid sviluppò numerosissimi dipinti, rappresentandolo da una molteplicità di punti di vista differenti, si capisce lo sforzo riservato al pian terreno, all'attacco a terra dell'edificio, il quale innanzitutto viene staccato dal suolo attraverso l'uso di un suolo artificiale, ma comunica in realtà con il livello stradale attraverso una rampa, che solleva lievemente il piano del marciapiede portandolo sotto il volume sospeso dell'edificio. In realtà, il fatto che la lobby d'ingresso sia contemporaneamente staccata dal suolo ma accessibile per mezzo di una rampa rappresenta evidentemente l'idiosincrasia hadidiana nei confronti dell'attacco a terra: da una parte è ben leggibile la volontà di ancorarsi al terreno, attraverso la rampa, stabilendo di fatto una continuità tra la superficie stradale "esterna" e la lobby d'ingresso all'edificio, dall'altra parte si nota il riferimento al tema Suprematista del distacco del corpo architettonico dal terreno naturale e urbano, che allude a una fluttuazione che ha poco a che vedere con il tema dello scambio continuo della poetica hadidiana e organica.

Ci troviamo senz'altro ancora nella fase di sviluppo del linguaggio architettonico, dove il tema della continuità e della fluidità è ancora risolto solo in fase "embrionale", e non basta la feritoia del suolo artificiale nella quale penetra la rampa di scale che collega la lobby ai livelli degli uffici a rendere compiutamente l'idea dichiarata in tantissime sedi di realizzare uno spazio ininterrotto che possa congiungere senza soluzioni di continuità il piano della strada con gli ambienti privati.

Iba-Block 2

Berlino, Germania 1986-1993

Tra i primissimi progetti realizzati, l'edificio residenziale di Berlino testimonia in pieno e fissa i punti di partenza manifestati già nel progetto Kurfürstendamm 70, del quale pare essere una rivisitazione più che un concept nuovo e diverso, il che probabilmente è spiegato dal fatto che i due progetti sono quasi contemporanei.

Innanzitutto la forma complessiva dell'edificio è scolpita alla stessa maniera, cercando di ritrovare, nonostante la differente destinazione d'uso e il lotto meno stretto, la stessa proporzione "affilata", la stessa fortissima differenza tra la dimensione longitudinale e quella trasversale, che richiama ancora una volta il tema della lama e del movimento del corpo architettonico tangenziale rispetto alla strada principale sulla quale si affaccia il prospetto primario.

Ma se si confronta l'edificio costruito con i dipinti, e poi con gli interni di Cathcart road, non si può far a meno di notare che pochissimo delle idee innovative e di derivazione suprematista ha passato il filtro della destinazione d'uso residenziale: salvo la piega e l'inclinazione in avanti della facciata principale - che viene rastremata leggermente alla base, come accadeva per il progetto Kurfürstendamm 70 - rivestita con dei pannelli metallici anodizzati, che donano al movimento un maggiore risalto riflettendo diverse luci a seconda

del pannello e a seconda della luce (richiamando così il tema della sfumatura di colore usata anche per gli interni precedentemente discussi), si tratta di un edificio sostanzialmente tradizionale, composto da un basamento orizzontale del tutto anonimo (tanto è vero che nella maggior parte dei portfolio lo studio preferisce mostrare i dipinti più che le fotografie), quasi non studiato nel dettaglio delle finestre che scorrono come normalissime finestre a nastro moderne senza alcun piglio eversivo né espressivo, e di una piccola torretta residenziale.

La sola reminiscenza della pulsione dinamica suprematista sembra quindi rifugiarsi nella lama metallica che affaccia su Stresemannstrasse: si tratta della sola parte dell'intero complesso che effettivamente rivela uno studio plastico, essendo sottoposta a una inclinazione e a una piega, che risultano nell'espressione di un moto parallelo a quello della strada antistante. Anche in questo dettaglio però, basta confrontare il dipinto con la realtà per rendersi immediatamente conto di quanto il pilastro - rastrematissimo verso il basso - del dipinto, che sembra quasi snervarsi a causa della trazione del corpo della torre che "decolla", essendo spinto verso l'alto dalla pulsione cinetica, perda praticamente tutto il suo dinamismo nella realizzazione, dove è tradotto in un setto in cemento armato che non ha più nulla dei tratti longilinei e in generale della silhouette elegante e slanciata, leggera, che aveva nel dipinto: invece questo diventa tozzo, tarchiato; ha un lato perpendicolare al suolo (quello verso sinistra, guardando dalla strada) e l'altro lievemente inclinato, ma ciò nonostante nel complesso, a meno di guardare l'edificio dall'incrocio, schiacciandone così la profondità laterale, il setto resta di fatto l'espressione di un peso tutt'altro che fluttuante o addirittura slanciato, che dichiara così una natura architettonica forse addirittura opposta a quella ricercata dai tratti pittorici di Hadid.

D'altra parte, se si allarga lo sguardo, la "lama", proprio in quanto unica superficie rivestita rispetto al resto delle pareti semplicemente intonacate con colori uniformi che vanno dal giallo al grigio passando per il rosso, pare essere una facciata "finta", quasi una maschera che provi a smuovere una composizione altrimenti priva di dinamismo. Anche le finestre scavate nella lama metallica, secondo una direzione che suggerirebbe il movimento della lama da sinistra a destra (guardando dalla strada), come delle "prese d'aria" di una macchina da corsa non bastano a conferire carattere d'insieme all'edificio, basta girarvi intorno, e guardarlo per esempio dal lato posteriore, per capire due cose: innanzitutto, che la questione multi-prospettica così come impostata dagli studi pittorici si perde quando, probabilmente per questioni di budget, Hadid è costretta a scegliere di rivestire solamente uno dei diversi prospetti dell'edificio, che diventa così la facciata principale del palazzo - scriviamo "palazzo", quindi, a ragion veduta - e l'unica parte espressiva di uno slancio innovativo; in seconda analisi, il fatto che Hadid privilegi la strada principale fa sì, inevitabilmente, che il prospetto posteriore diventi di fatto secondario, potremmo dire un vero e proprio "retro" che non soltanto non gode dell'effetto satinato del rivestimento metallico e quindi di quel minimo di pulsione cinetica data dalle linee affilate e dalle finestre sfuggenti - che, anche se nella verticale non seguono affatto l'inclinazione e quindi il movimento del corpo, paiono ricordare quelle della torre di Mendelsohn, le quali pure cercavano di incidere il movimento nella materia, come concrezione reale della quarta dimensione - ma che inoltre si disarticola in una serie di parallelepipedi estrusi e forati o con finestre quadrate o con serie di finestre ripetute sulla stessa linea (tenute insieme da una campitura sporgente) che nulla ha a che vedere con l'idea di movimento suprematista né, tanto meno, con il tema della continuità e della ricomposizione dei frammenti, che anzi sono ancor più separati tra loro anche a causa dell'utilizzo blando dei colori primari che scandiscono ancora di più la divisione dei corpi estrusi.

Per tutti questi motivi a poco vale la parete gialla che emerge dalla facciata posteriore aumentando la sporgenza dal blocco: più che un gesto spaziale, in grado di esprimere la composizione suprematista, la spaurita lamella - quasi una "bandierina" come quelle delle auto presidenziali in parata all'estero - finisce per essere una giustificazione assai debole rispetto all'intero prospetto posteriore, che non solo non viene salvato dall'anonimato totale ma viene esposto piuttosto a un ulteriore danno, dal momento in cui il vezzo dello spicchio giallo sembra voler nascondere dietro a un dito un pachidermico palazzotto in cemento armato.

Infine, è necessario sottolineare lo sforzo riguardo il basamento della piccola torre residenziale, alla quale certamente Hadid ha prestato assai più attenzione e cura rispetto che al resto del "podio" (la stecca orizzontale a cui si è accennato in precedenza, quasi del tutto priva di carattere, nella sua ripetitiva scansione di locali commerciali sopraelevati su una stecca con anonime finestre a nastro sull'intero prospetto, che poggia a terra su una serie di pilastri a fil di facciata, che appiattiscono ancora di più la facciata): guardando alle sezioni e alle piante, è possibile ritrovare almeno in parte il tema della continuità del piano stradale nel pian terreno dell'edificio, la cui facciata vetrata, man mano che si avvicina alla torre, sfila all'interno, creando una sorta di "tasca" con la facciata del basamento della torre, che penetra all'interno della lobby generando una connessione che allude alla continuità ricercata dalla Hadid - anche con la scala che conduce dal pian terreno al primo accompagnata da un piccolo gesto di controsoffitto a seguirne la salita - ma che di fatto, a causa

della facciata vetrata classica e indifferenziata, che non segnala quasi per niente questa "penetrazione" né l'accennata connessione tra il livello stradale e il primo, che si avverte solo all'interno, ancora una volta non rende affatto l'idea originaria hadidiana, come invece, pur nella sua contraddittorietà e ambiguità semantica, erano riusciti a fare i dipinti del progetto Kurfürstendamm 70.

Tomigaya

Tokyo, Giappone 1986 (non realizzato)

Una prima novità nella grammatica hadidiana arriva con il progetto per uso misto in un'area residenziale ad alta densità di Tokyo. In questo progetto Hadid addirittura svuota di fatto il pian terreno, spostando le attività sotto il livello stradale, in maniera da lasciare l'intero spazio alla città, rendendo l'impronta del lotto di fatto di dominio pubblico. Ancora una volta i caratteri principali del progetto si ripetono: il concetto del pian terreno pubblico si accoppia di nuovo alla sopraelevazione dell'edificio principale che in questo caso è padiglione vetrato, sospeso per mezzo degli "usuali" pilastri inclinati, al quale si accede per mezzo dell'altrettanto "solita" rampa di scale attorcigliata nella struttura, a evocarne un movimento di torsione. Il tema suprematista-costruttivista è ben evidente in questo padiglione, che va a sbalzo per gran parte della superficie sottolineando il moto centrifugo per mezzo degli angoli acuti della copertura e dell'inclinazione delle facciate, che sporgono verso l'esterno a voler indicarne una fuga dal perimetro recintato del lotto, verso l'esterno, il resto della città.

Ma ciò che desta interesse, più che la gestualità ormai chiaramente espressiva, è la natura dell'involucro opaco che compone pavimento, copertura e una delle pareti perimetrali del padiglione: la parte opaca non è più trattata come un insieme di piani, superfici separate e tenute insieme da una composizione terza; invece, si tratta di un *drappo* unico, una superficie morbida che si piega per costituire simultaneamente solaio di calpestio, parete perimetrale e copertura.

Fino a questo punto, Hadid ha sempre e solo usato piani: nel Peak le schegge magnetizzate sono planari, semplicemente tagliati da direzioni diagonali e composti in maniera non ortogonale tra loro, e persino negli interni di Cathcart road i mobili sono costituiti ancora da superfici per lo più autonome, che insieme danno vita alla tensione spaziale dell'appartamento e a un dinamismo intrinseco alle forme.

Con il padiglione di Tomigaya, per la prima volta, Hadid trasforma l'involucro architettonico da un insieme di pezzi distinti e separati in un pezzo unico, una scocca che si piega attivamente racchiudendo lo spazio interno: cambia così la natura stessa della composizione architettonica, perché l'edificio si trasforma e, dall'essere una combinazione passiva di elementi mantenuti esclusivamente dal "campo di forza" della creatività del progettista, diviene una formazione nella quale vi è un secondo livello di complessità, di *intessitura*, che coinvolge in questo prototipo solo alcune parti del padiglione. Vi sono, a questo punto, due piani di complessità visibili, due logiche interne al medesimo progetto: il primo piano è quello della "solita" composizione magnetica, nella quale gli elementi tradizionali (pilastri, scale, la maggioranza dei solai) sono parte di un vortice magnetico che li inclina, li attesta o li allinea secondo traiettorie non-lineari, il secondo piano, interno al primo, racchiude una nuova logica, per la quale le tre superfici del padiglione si fondono insieme dando vita a una superficie attiva. Da una parte si tratta di un'incoerenza linguistica, perché è evidente che essendo il padiglione parte della composizione complessiva, risulta così del tutto gratuita la differente logica che dà vita al "guscio" del padiglione; d'altra parte si tratta senz'altro di un'intuizione di grandissimo rilievo per gli sviluppi successivi della grammatica architettonica contemporanea. Per il momento, registriamo il fatto che il progetto per Tomigaya risulta essere in realtà un doppio progetto, un progetto nel progetto che funziona come un insieme di elementi astratti ed elementari nel quale, come fuori posto, troviamo un elemento "meno" astratto ed elementare, che risponde a una logica diversa da quella degli altri elementi dell'insieme, come se in un mucchietto di sassolini lanciati per aria ci fosse una conchiglia: gli elementi sarebbero gli stessi, calcare per lo più, ma la natura della conchiglia, nella sua complessità, la farebbe essere "fuori posto".

Naturalmente Hadid "inquina" il guscio del padiglione con il resto degli elementi: i "sassolini" infrangono la conchiglia, la penetrano e la forano, riempiendone parzialmente gli interni con il gigantesco pilastro inclinato, che regge insieme solaio e tetto, infilzando il padiglione dal basso come uno spiedino e attraversandone il pavimento; e ciò avviene dal momento in cui si tratta solo di una vera e propria "anomalia" linguistica, un "alieno" frutto di una intuizione che non è ancora in grado di influenzare il progetto ma che invece viene

influenzato dal resto del progetto come fosse un elemento passivo, appartenente allo stesso "piano" degli altri. E a manifestare il fatto che si tratta di un elemento "primordiale", ancora solo un embrione, registriamo che nonostante la fusione tra le tre superfici, di fatto queste non sono sufficienti a costituirsi struttura portante (il "guscio" autoportante accennato nell'architettura organica), ma costituiscono semplicemente un primo tentativo di stabilire una continuità "interindividuale" tra gli elementi tradizionali dell'architettura che però è del tutto dipendente dal resto degli elementi strutturali, ancora parte del vortice di frammenti elementari. Una continuità "tentata", abbozzata, che costituisce un primo trampolino di lancio per il lessico che si arricchirà nel tempo, come se le schegge solide dei progetti di questi anni lentamente si sciogliessero, e si fondessero insieme, lasciando ad ogni progetto un numero minore di frammenti solidi e separati dal resto.

Al Wahda Sports Centre Abu Dhabi, EAU 1988

Il progetto dello stadio Al Wahda prosegue l'evoluzione linguistica avviata con Tomigaya, espandendo il dominio del progetto molto oltre i confini del lotto. Hadid aggredisce il tema dello stadio, cercando di oltrepassare la consuetudinaria separazione tra la forma chiusa, introspettiva, che richiede la funzione di stadio, normalmente avvolto su sé stesso.

Innanzitutto, i dipinti esprimono la volontà di ampliare il raggio d'azione del progetto, che non è più una soluzione ai problemi del lotto e del tessuto immediatamente adiacente ma che si trasforma, spaziando nel contesto circostante alla ricerca di relazioni e correlazioni.

E così lo stadio diventa un nastro, che si srotola letteralmente, uscendo dai confini usuali, e muovendosi nella città, tra gli edifici preesistenti che diventano ancore, ormeggi ai quali il progetto di Hadid sembra voler aggrapparsi prima di prendere il volo, nello slancio della curvatura del nastro che si ripiega nella tribuna principale. A questo punto Hadid, anche in questo progetto, sopraeleva il tema principale, il nastro che avvolge tribune e spalti, ponendolo al di sopra di una piastra quadrangolare (naturalmente non ortogonale) che ha la funzione di filtrare lo spazio urbano, evitando l'attrito tra gli invasivi tradizionali e la forma curvilinea dello stadio: ancora una volta la piastra viene perforata, per essere attraversata da molteplici elementi, le connessioni verticali che dovrebbero creare continuità tra il pian terreno e livello sopraelevato.

E' lo stesso concetto spaziale dei progetti precedentemente analizzati, con la differenza in questo caso che la piastra arriva a toccare terra, costituendo di fatto un taglio nella superficie urbana che si solleva leggermente, invitando le persone a "entrare" letteralmente "sottopelle", direttamente all'interno del progetto che in questo caso non è di fatto un edificio poggiato o sopraelevato sul suolo ma una parte organica e inseparabile dell'ambiente, del parterre urbano. Questa caratteristica si ricollega al discorso riguardo il "guscio" di Tomigaya: di nuovo, due elementi che prima di questo progetto risultavano chiaramente separati (la superficie del pian terreno - in continuità con la strada - e la superficie del primo piano) si uniscono insieme, si agganciano fisicamente, anche se si tratta di una cucitura ancora primitiva, che non raggiunge la fluidità né la continuità del drappo che avvolge il padiglione sospeso di Tokyo. Eppure il tentativo risulta essere molto forte, giacché non si tratta di fondere insieme due o tre elementi della composizione architettonica all'interno della composizione complessiva del progetto, ma invece si tenta di stabilire una continuità tra un elemento principale del progetto e l'ambiente urbano esterno, come se non si trattasse di un'aggiunta o di una sovrapposizione, ma come se lo stesso piano urbano fosse stato "reciso" per mezzo di un bisturi e ne fosse stato sollevato un pezzo. Il risultato di questa operazione conduce quindi a una prima bozza di edificio-landscape, il cui senso più profondo si trova nella mancata superimposizione del blocco-edificio che sovrasta il parterre circostante, non essendo più l'edificio costituito da un monolite che afferma la propria supremazia sull'"altro", che è l'ambiente esterno. Al contrario, l'edificio si trasforma, abbandona il distacco e l'alterità (almeno per quanto riguarda la piastra sulla quale si svolge il nastro) classica per ricostituirsi come parte dominata dall'ambiente, del quale la piastra non è che una estroflessione, un prolungamento.

Come per Tomigaya, la contraddizione e l'ambiguità organico/razionale continua a manifestarsi, e di nuovo diviene evidente nel sistema di colonne che reggono la corona degli spalti, il nastro; il che dimostra che ciò che dal principio in parte "sfugge" al sistema progettuale hadidiano è proprio il sottosistema strutturale, che fatica a far parte della continuità complessiva, manifestando una minore attenzione da parte di Hadid al

problema della struttura, che probabilmente non entra dal principio del progetto all'interno del processo circolare volto a produrre il progetto complesso, cioè continuo.

Le colonne infatti tagliano, intersecando il piano ed anche il nastro (come il mega pilone del padiglione di Tomigaya), tutta la struttura, la quale invece si configura per mezzo della logica del "taglio" di superfici che, una volta recise, si possono piegare a diventare rampe e scale. Ed infatti, nel dipinto, quando Hadid non può nascondere, escludendole dalla rappresentazione, le colonne, le dipinge con un colore diverso, che rompe fortemente con il resto della composizione: il giallo. E' chiaramente un tentativo di tirarsi fuori da un problema irrisolto, quasi a sottolineare ancora di più l'estraneità di taluni elementi strutturali al resto della composizione alla quale però essi pure appartengono; come se non bastasse affatto l'averli inclinati a renderli parte integrante e inseparabile dal resto del progetto. E' un problema evidente, giacché Hadid si trova a confrontarsi direttamente con l'espressione più palese dell'idiosincrasia tra la sua pulsione creativa e il linguaggio architettonico occidentale, nel quale gli elementi strutturali non hanno una mera funzione portante ma assolvono prima di tutto alla funzione simbolica ben più determinante.

In questo progetto come negli altri, Hadid sembra lottare nel tentativo di inserire questi piloni, o pilastri, all'interno del vortice che conforma/deforma lo spazio, il che naturalmente entra in contraddizione nel momento in cui genera un insieme nel quale ad elementi puri, piani e superfici inclinati o piegati o addirittura fusi insieme, si vanno a sommare gli elementi più o meno verticali che servono meramente da sostegno della composizione "astratta", immateriale e immune dalla forza di gravità nell'immaginario hadidiano/suprematista, manifestando apertamente il gap tra due categorie semantiche distinte e separate.

Un altro elemento di grande interesse di questo progetto riguarda più da vicino l'"anello" che avvolge gli spalti dello stadio, che non consiste di una superficie a inclinazione costante racchiudente in sé lo stadio, invece il nastro si flette durante la curvatura, la sezione si inclina progressivamente fino a diventare orizzontale: il drappo tocca terra, e si lascia attraversare da una rampa sfiorando la piastra di sostegno sulla quale "poggia", generando un movimento che nel complesso ha due risvolti principali: il primo riguarda certamente il dinamismo dell'involucro dello stadio, il quale sembra "schizzare" ancora più velocemente, dal momento che una parte di esso sembra essere ancorata alla piastra mentre il resto si innalza, quasi "strattonando", generando una asimmetria complessiva che rompe l'immagine consolidata dello stadio - normalmente un tronco di cono rovescio, ben piantato a terra - ed esprime un movimento simile a quello degli altri progetti, come se ancora una volta il corpo stesso del progetto si protendesse verso una direzione precisa, uscendo di nuovo dai bordi definiti dal lotto e puntando verso una traiettoria di sviluppo; il secondo risvolto invece riguarda il significato di questa distorsione, che provoca una netta apertura spaziale dell'invaso altrimenti chiuso ermeticamente dello stadio: si tratta di un'apertura molto significativa, proprio perché inverte di fatto il rapporto città-stadio, trasformandolo in uno stadio-città aperto all'esterno, che invita all'ingresso e che si lascia penetrare innanzitutto dallo sguardo, offrendo alla piastra su cui è poggiato la vista di ciò che accade dentro, tra gli spalti.

Ma, prendendo in considerazione l'insieme della composizione, ci si trova di fronte un nuovo conflitto, una nuova contraddizione che finisce per inficiare fortemente sia il tema accennato dall'attaccamento tra la piastra e la città sia l'apertura spaziale generata dalla torsione del nastro, dal momento in cui quest'ultimo poggia sulla piastra che di fatto la esclude dal resto del tessuto urbano ancora di più di quanto uno stadio tradizionale ne sia escluso. La piastra riesce effettivamente nel raccordarsi con il tessuto spaziale adiacente, ma in realtà il raccordo non vale anche per il nastro, che resta fuori dalla correlazione tra piastra e strade perimetrali: ancora una volta Hadid propone l'elemento protagonista del progetto facendolo "fluttuare" rispetto al resto, sopraelevandolo per mezzo della piastra che finisce per astrarlo dal contesto, ponendolo su di un "podio" che, seppure riesce ad accentuare un effetto di dinamismo avulso dalla forza di gravità, vanifica del tutto il tentativo di apertura del nastro, che più che aprirsi verso l'esterno, verso la città, si apre quasi esclusivamente sulla piastra/parco, che ne costituisce il fortino naturale, il ponte levatoio.

Monsoon Restaurant

Sapporo, Giappone 1989-90

La seconda realizzazione di Hadid esprime molto bene il punto di arrivo della ricerca spaziale al finire degli anni '90, cioè due anni dopo l'esposizione al MoMA dell'architettura decostruttivista: in questi interni, le intuizioni e i tentativi di piccola scala dell'appartamento di Cathcart road del 1985 prendono il sopravvento e

si trasformano in un turbinio che stravolge letteralmente lo spazio del ristorante, in un piccolo salto di scala che si trascina un arricchimento del lessico utilizzato in precedenza.

L'esercizio di espressività concesso dal tema del ristorante di Sapporo - che offre la possibilità di progettare due ambienti opposti, uno ispirato al ghiaccio (in continuità con le costruzioni stagionali di Sapporo) e l'altro, per contrasto, al fuoco - diventa per Hadid il modo di mettere in gioco quanti più elementi possibili, sperimentando contemporaneamente ogni possibile inclinazione e distorsione spaziale, in un gioco di elementi più o meno scultorei che vanno ben oltre i cinematismi degli interni dell'appartamento londinese. Qui, Hadid non si accontenta di curvare, inclinare, piegare gli elementi tradizionali degli interni, partendo dalle sedute fino ad arrivare ai controsoffitti, ma si spinge in un territorio diverso, quasi debordante nel kitsch: la metafora del fuoco sembra prendere il sopravvento sulle geometrie suprematiste, che non riescono a mantenere una propria indipendenza dal gioco di allusioni sui temi di freddo e caldo che, nonostante si tratti di un ristorante, di fatto restano quasi del tutto gratuiti e vuoti da un punto di vista semantico. Il tema della continuità si restringe esclusivamente ad alcuni elementi - i controsoffitti in particolare - che, nonostante lo sviluppino autonomamente per mezzo di superfici piegate e accartocciate come avviene per le "fiamme" rosse e gialle che mettono in correlazione pavimento e soffitto, restano separati tra loro, in un ambiente caotico, molto simile per lessico e intenti a quelli degli altri architetti cosiddetti "decostruttivisti".

Hadid amplifica ancora tale caos per mezzo di una serie di ritornelli e orpelli - spesso ridondanti, privi di bilanciamento con il resto - che spaziano dai "taglietti" luminosi nel soffitto fino alle schegge di vetro deflagrate ovunque nell'ambiente del ghiaccio, allontanandosi ancor più dalla interazione e dalla complessità - che lascia il posto a una complicazione che sembra un pastiche più che una tessitura - ricercate.

Potremmo dire che si tratta del risultato dell'aumento di scala, come se il progetto hadidiano di tradurre il dipinto suprematista dalla tela allo spazio reale non riuscisse a tener testa all'aumento della superficie e del volume dello spazio di progetto, che risulta essere infine quasi "non progettato", nonostante la presenza di poche prospettive dalle quali è possibile intravedere le relazioni tra curve, frammenti, schegge e gli altri vocaboli suprematisti/kandinskiani ricercati da Hadid.

Se nel relativamente piccolo appartamento di Londra Hadid era riuscita, tutto sommato, a rendere con lo spazio progettato l'idea del caos bilanciato, dell'armonia e della continuità musicale dei dipinti di Kandinsky, attraverso una serie di elementi in continuo rimando tra loro, che riescono a evocare una correlazione continua tra le parti proprio per mezzo dello slancio dinamico di ciascuna che finisce in quello delle altre, in questo ristorante la stessa "traduzione" pittorico-spaziale non sembra riuscire, risultando in un guazzabuglio stilistico che, nel tentativo di esprimere moltissimo, forse troppo, agisce da boomerang e finisce per esprimere un nulla semantico, che diventa la cifra del progetto a partire dalla scelta di attribuire un preciso elemento metaforico (ghiaccio per freddezza e frantumazione, fuoco per calore e "continuità") agli ambienti progettati, che in tal modo si trasformano in vuoti ornamenti del tutto posticci, estranei alla manipolazione spaziale tentata altrove da Hadid.

Osaka Folly

Expo '90, Osaka, Giappone 1989-90

Il piccolo padiglione per l'esposizione di Osaka costituisce per Zaha Hadid un'ottima occasione per sperimentare in maniera più libera da vincoli e costrizioni gli esiti concreti della sua ricerca pittorico-spaziale. Il progetto prevede un assemblaggio di una decina di elementi sottilissimi, delle "sfoglie" dalla finitura metallica estremamente leggere e affilate, tutte diverse tra loro per forma e dimensioni: ciascuna lama è di fatto un poligono irregolare oblungo, verticale o orizzontale, incastrato nel suolo con un'angolazione differente. Il concetto alla base dell'assemblaggio risulta felicemente espresso: si tratta di una prima, intuitiva e ancora solo accennata, prova a portare all'interno della città e in generale dell'architettura la spazialità di un canion naturale. Invece di realizzare un padiglione chiuso, scatola fra le scatole dell'esposizione, Hadid sceglie di rinunciare del tutto all'idea di coprire lo spazio racchiudendolo tra le 6 superfici del parallelepipedo, e opta per una composizione che è molto più simile a uno stormo di oggetti correlati tra loro che a un edificio tradizionalmente inteso.

Polidirezionalità/policentricità, apertura e continuità tra interno ed esterno sono le parole chiave di questa elegante installazione: le persone ne percepiscono la presenza grazie alle lame verticali che costituiscono il cuore più profondo dell'installazione, che a partire da queste deflagra nelle lame orizzontali, come una

cascata che tocchi il suolo. A loro volta, queste schegge puntano verso numerose direzioni, come spinte dall'energia cinetica centripeta sprigionata dall'impatto, aprendosi allo spazio dell'expo, che vi penetra, scivolando tra le lame, senza alcuna barriera o filtro.

Una serie di rampe scorrono tra i canion formati dalle schegge, connettendole fra loro e creando una grande varietà di spazi più o meno raccolti, più o meno intimi, che costituiscono la realtà spirituale del padiglione: un ambiente continuo e concettualmente "fluidico", che costruisce liberamente, senza utilizzare alcun simbolo né alcuna figura appartenente alla tradizione storica, uno spazio senza cuciture, che funziona come una ragnatela, ricucendo simbolicamente la frattura tra edificio come volume autonomo, indipendente e l'ambiente circostante. Da questo punto di vista, si può senz'altro affermare, ricorrendo alla descrizione operata da Gilles Deleuze dell'arte (che non ha fratture, che è continua dalla pittura all'urbanistica, sfociando ciascuna arte in quella a scala maggiore), che il padiglione in esame è un anello di congiunzione tra architettura e scultura, il salto di scala che Hadid alla fine degli anni '80 cercava di raggiungere: dal dipinto alla scultura, e poi dalla scultura all'architettura.

La complessità, l'essere intessuti insieme degli elementi naturali che rappresenta l'essenza profonda della spinta creativa hadidiana, viene qui rappresentata ancora sotto forma di frammenti scomposti, ancora geometricamente e matericamente separati: nonostante ciò, è evidente quale distanza ci sia tra questo progetto e quelli "decostruttivisti" dello stesso periodo, i quali non partivano affatto dal grado zero della sensibilità, utilizzando come fa Hadid delle superfici neutre, plasmate e orientate sulla sola base della relazione sensoriale con l'essere umano.

Si tratta, infatti, di uno stormo di frammenti che guizzano insieme, e il contenuto, la semantica connessa a quest'opera non ha nulla a che vedere con la distorsione della figura classica, né con una malcelata volontà polemica nei confronti del carattere espressivo/artistico dell'architettura; al contrario, è possibile vedere in queste lame di Hadid la promessa di un mondo migliore, gli individui della contemporaneità, che, sebbene ancora triangolati, spigolosi, incapaci di fondersi insieme ritrovando una vera e propria continuità interindividuale, iniziano però a correlarsi, a muoversi seguendo non più ciascuno la propria direzione indipendente dal resto.

Le schegge di Hadid, frammenti dell'esplosione della società passata che si trasformava proprio in quegli anni nella società *liquida* di oggi, sono tutt'altro che schegge impazzite, anzi si oppongono all'inerzia che le vorrebbe giustapposte, auto-intersecate, rovesciate la più pesante sulla più leggera secondo il caos dell'entropia. Invece i frammenti si connettono attraverso un campo di forza, una corrente magnetica che li tiene insieme alludendo ad una piena ricucitura degli elementi, le cui traiettorie si riallineano, non in maniera rigida, secondo una unica ferrea norma, ma invece secondo un ordine complesso, che tiene insieme le impossibilità deleuziane, trovando un compromesso e un punto di contatto persino tra le più divergenti di esse.

In conclusione, il padiglione per l'expo di Osaka del 1990 costituisce un vero punto di arrivo per la ricerca di Hadid, una scultura-architettura capace di riassumere con pochissima materia e pochissime linee l'intera poetica sviluppata e articolata fino a quel punto.

Stazione dei pompieri Vitra

Weil am Rhein, Germania 1990-94

Il progetto per la stazione dei vigili del fuoco diventa l'occasione perfetta per Hadid di esprimere insieme tutta la ricerca condotta in più di dieci anni a cavallo tra i grandi dipinti architettonici e le piccole occasioni realizzate, tra padiglioni e interni. Il tema sembra essere fatto su misura: si tratta di un edificio da realizzare all'interno di un vasto complesso della Vitra, proprio in mezzo ai numerosi capannoni e depositi sparsi nell'area. C'è tutto in questo sito di progetto: un ambiente rarefatto, la città dispersa della contemporaneità, reso ancor più spettrale e disumano dalle strutture industriali che incombono come massi inamovibili attorno a cui si diramano le strade nude, prive di alcuna cortina architettonica.

Si rincorrono i temi di progetto, a cominciare ovviamente dal primo, quello relativo all'era post-moderna, post-umana, in cui gli edifici industriali costituiscono chiara e raccapricciante metafora degli individui contemporanei, slegati, contrapposti, perennemente in conflitto e separati da baratri sconfinati, le zone off-limits delle megalopoli di oggi che fa paura attraversare, terre di nessuno che simboleggiano l'orrendo spirito della scissione, della ineluttabile incomunicabilità che divide e rende atomi spauriti, soli.

Hadid la tessitrice percepisce tutto questo: l'espansione dell'incarico, che dalla singola stazione dei pompieri fu esteso alla progettazione dei muri di cinta del complesso, di un ricovero per le biciclette e di un campo per l'esercitazione per la squadra antincendio, rese possibile per l'architetta irachena sperare in un progetto chiave, un manifesto delle proprie intenzioni che rendesse evidente e leggibile per chiunque il concetto sotteso alla sua ricerca, la ricucitura e la continuità.

La mole delle strutture adiacenti al sito di progetto, circondato da capannoni mastodontici ordinati secondo direttrici e griglie totalmente estranee alla rete viaria che li raggiunge, sovrasta di decine di volte il volume assegnato ad Hadid, che corre il grave rischio di diventare l'ennesimo frammento, l'ennesima scheggia solitaria tra le altre schegge del "complesso" (per modo di dire, visto che di cum-plexus, intessuto insieme, non vi è nulla), perduta e insignificante goccia nel mare anonimo della periferia.

I pochissimi e microscopici elementi di progetto diventano lo strumento di cui Hadid si serve per tentare l'impossibile: anziché incastonare nuovi volumi a terra, nel vano tentativo di fronteggiare capannoni e altri edifici, la stazione, i corpi adiacenti e i setti in cemento che ne costituiscono il perimetro divengono un confine spaziale, una sorta di letto di fiume nel quale far scorrere lo spazio dell'impianto, seguendo la stessa logica del padiglione di Osaka.

Nelle intenzioni di Hadid, la costruzione sarebbe dovuta essere una cerniera plastica, un dispositivo in grado di mettere insieme i pezzi sparsi sul terreno circostante, rendendoli parti di un organismo unico: la forma allungata dei corpi del progetto, il loro essere uno stormo, una molteplicità di elementi distinti ma mossi sospinti da un campo di forze unico, l'apertura suggerita dai setti in cemento che non costituiscono un volume stereometrico, chiuso e quindi barricato nel perimetro triangolato dai suoi lati, avrebbe dovuto trasformare l'intervento in un vero e proprio tessuto connettivo dello spazio esterno, una rete viva di correlazioni in grado di eliminare il senso di dispersione del non-luogo.

Guardando i dipinti del progetto risultano chiari questi obiettivi: le diverse prospettive fuse insieme, che come al solito mostrano simultaneamente il progetto da più punti di vista in movimento, aggirandolo, rincorrendolo e sfuggendogli, mostrano un movimento continuo di un vero e proprio campo magnetizzato di frammenti composti insieme come i brandelli di territorio in balia della potenza di un ciclone, una forza in grado di riallinearli, dando loro una nuova interezza, una nuova tessitura invisibile che è la cifra profonda della prima ricerca linguistica hadidiana.

Le campiture verdi dei campi coltivati, i capannoni, la griglia spezzettata della periferia, tutti gli elementi insieme vengono scossi, in un Rizoma che passa senza soluzione di continuità dall'inerzia della materia non viva - i capannoni e gli altri detriti della deflagrazione metropolitana - al dinamismo di quella viva, ed è sulla cresta di quest'onda vitale che prende forma l'architettura complessa, non come risultato di un processo lineare, dall'alto al basso o viceversa, ma come tessitura interattiva, come configurazione di una rete in continuo divenire, di cui la forma costruita non è che uno dei tanti possibili diversi attimi congelati dalla costruzione. Attimi congelati nei quali è presente una forte nota espressiva, che si avverte immediatamente attraversando il sito e che valica il puro dinamismo in favore di una velocità cucita ad hoc in funzione del sito e soprattutto dell'attività principale, quella di caserma dei pompieri: i corpi si lambiscono affilati, guizzano letteralmente l'uno affianco all'altro come un branco di delfini in corsa, ed è netta la sensazione di un'esplosione imminente, una tensione che è chiara metafora dell'allarme e dell'urgenza che la struttura simultaneamente esprime ed è fatta per ospitare.

Vi sono due possibili chiavi di lettura per questo progetto: la prima riguarda l'esito concreto, nella costruzione visibile e percorribile, la seconda riguarda le intenzioni originarie del progetto e il risultato ottenuto rispetto a queste.

I corpi costruiti, che attualmente sono stati trasformati in un museo del design della Vitra, esprimono in maniera inequivocabile una nuova vitalità, sprigionata attraverso un intenso dinamismo: i setti in cemento esposto e armato in situ sono superfici nette, pulite; i tetti sono privi di bordi, di pluviali esterne e di ogni altro dettaglio che li mostri come elemento separato dalle superfici verticali (di fatto, la copertura è praticamente invisibile camminando all'esterno dei corpi); le superfici vetrate non sono trattate come "finestre", buchi all'interno di una superficie passiva e quindi perforata a volontà, ma bensì come nastri trasparenti, elementi parte dell'insieme, altri proiettili che scorrono affianco del cemento nel dinamismo complessivo.

La luce costituisce un altro elemento di grande forza espressiva: non vi sono lampadari né sistemi illuminanti formalmente indipendenti dall'involucro spaziale, la luce viene emanata in maniera diffusa dagli stessi elementi che, sfiorandosi l'un l'altro, sprigionano luce, che funge da scia - come quella di un jet - nel sottolinearne ancora di più la traiettoria del movimento.

Ciascuna superficie acquisisce un'ambivalenza: da un lato si tratta di elementi estremamente materici, corposi, che denunciano il loro peso reale attraverso texture del tutto comprensibili - soprattutto in riferimento al cemento facciavista - dall'altro di puri segni, che richiamano benissimo l'analogia con il suprematismo maleviciano nel loro essere privi di forza di gravità, nel loro fluttuare attorno al visitatore come pura emanazione dello spirito, come concrezione materica del cammino e del movimento dell'uomo all'interno di quegli spazi.

I colori, usati soprattutto negli interni, accentuano ancora di più, come già accadeva negli interni di Cathcart road, la continuità delle superfici, il loro essere magneti in un equilibrio tridimensionale frutto di un bilanciamento fluido in cui non esistono frammenti di uno stesso colore accostati vicino, ma ciascuna categoria volumetrica (le superfici delle pareti, la struttura verticale in setti, le pareti mobili eccetera) di definizione dello spazio è supportata da una tonalità diversa o da una finitura diversa (opacità e lucidezza sottolineano ancora di più leggerezza o peso, dinamismo o staticità).

Gli interni, infatti, sembrano essere la naturale evoluzione del piccolo loft londinese, ed è possibile leggervi la stessa trama, la stessa "cucitura invisibile" che tiene gli elementi insieme per mezzo della geometria irregolare e non-finita: quest'ultima caratteristica riguarda l'intero complesso, che nel suo essere molteplicità sfuggente e instabile rappresenta una nuova, inedita interpretazione del non-finito architettonico come "amplificatore", dispositivo in grado di "arpionare" l'intorno trascinandolo nel vortice di movimento interattivo del progetto.

Gli "arpioni" sono costituiti dai setti in cemento, i quali non "finiscono", non vengono interrotti per mezzo di linee ortogonali al terreno che ne arresterebbero lo scorrimento. Al contrario, le linee variamente inclinate con le quali terminano le mura, indicano una continuazione, slanciano la carica dinamica della composizione a tutto il circondario, che viene coinvolto nella nuova, viva conformazione spaziale, come nota anche Guccione:

La Vitra Fire Station (...) nasce da una serie di linee di forza di forza centrifughe che si rincorrono e si aprono al paesaggio. I setti murari dell'edificio, definendo uno spazio mutevole dall'incerto confine tra interno e esterno, materializzano le immagini che la progettista aveva fissato nei suoi dipinti. Nello stesso tempo, la stazione è legata al paesaggio in modo singolare, grazie al sistema di rimandi visivi che i volumi tagliati dell'edificio riescono a generare nel luogo.¹⁰⁸

La pensilina della facciata sud è senz'altro l'elemento più suggestivo del progetto: la facciata viene scossa da due fronti diversi, il primo è costituito dall'apertura del corpo per l'ingresso/uscita dei camion e il secondo è la presenza della soletta a sbalzo.

E' necessario sottolineare come l'apertura non avvenga per mezzo di una foratura nella superficie di cemento: nel punto dell'apertura, Hadid fa scivolare due corpi diversi, generando il varco non come foro ma come semplice vuoto, scia lasciata dal corpo di sinistra (guardando la facciata) che slitta all'esterno.

Il movimento è accentuato dall'inclinazione del setto di destra (che si allarga scendendo) e dall'inclinazione opposta del setto di sinistra, che esprimono il movimento del complesso verso sinistra, lasciando intendere una maggiore velocità del corpo di sinistra (che, quindi, lasciando indietro quello di destra genera il varco).

La pensilina a sbalzo rompe questo scivolamento a sinistra, esplodendo in alto verso destra: lo spazio interno deflagra in quello esterno, e, come avverrebbe lanciando un fluido dal finestrino di aeroplano, la traiettoria viene immediatamente trascinata nella scia, in una composizione che tiene conto simultaneamente delle quattro dimensioni (le tre dimensionali e il tempo), ciascuna delle quali informa e conforma l'andamento spaziale, che non è più statico, fisso sul terreno, ma si svolge assieme al paesaggio circostante in un movimento espressione della vitalità del binomio uomo/architettura. Ne parla anche Betsky:

Con Vitra, Hadid dimostra di saper costruire un paesaggio. Per quanto le forme possano apparire familiari, sono ben lontane dagli assemblaggi costruiti dei primi lavori. Invece di edificare sul terreno, aprendo nuovi spazi e inserendo forme che si elevano in una sfida aggressiva con l'ambiente, Hadid trae le forme direttamente dal terreno, le modella partendo dalla funzione e utilizza la logica spaziale per creare fatti, costruiti in scala monumentale. Il suo gesto architettonico rievoca il modo in cui i campi si arrampicano sui fianchi delle colline, le caverne si spalancano sotto di esse, i fiumi scorrono in paesaggi ondulati e le cime montuose sono punti di riferimento per orientarsi.¹⁰⁹

¹⁰⁸ M. Guccione, *op. cit.*, p. 22

¹⁰⁹ A. Betsky, *op. cit.*, p. 10

Facciata e pensilina, slittamento dei corpi e varco, tutto insieme è leggibile, in maniera inequivocabile, come l'immagine che Hadid cercava nei suoi dipinti fino a quel momento: l'eros sublimato, il mordente che ne aveva guidato fin qui le mosse, si palesa nell'espressione plastica dell'*apertura*, che esprime in maniera lirica la volontà di aprirsi della scatola - non più scatola - architettonica.

L'apertura dell'intero edificio, che letteralmente manifesta uno slancio verso l'esterno, verso "l'altro", in coerenza con l'interesse dell'opera che ricuce il sito di progetto, sprigiona una intensa carica poetica, e concorre ad attivare quella dinamica di scambio interno/esterno che materializza una continuità totale, che abbraccia insieme gli elementi architettonici - tenuti insieme, come descritto, da un dinamismo coerente a tutto l'insieme - e lo spazio interno ed esterno, che diventano così uno solo.

Certo, se si fa riferimento ai dipinti e alla volontà originaria del progetto, non si può non ammettere che il risultato è deludente: innanzitutto, la scala dell'intervento fu assai più ridotta di quanto i dipinti lasciassero intendere - non resta alcuna traccia dei setti che avrebbero dovuto costituire il perimetro - e l'edificio completo e visitabile oggi risulta essere davvero una goccia in un oceano indistinto, una microscopica parte che, inevitabilmente, non riesce a sostenere il peso del compito affidatogli di tenere insieme tutto il resto, costituito dai gargantueschi capannoni della Vitra.

Ci sono poi altri punti critici nel progetto che è necessario analizzare, perché, in una prospettiva d'insieme a lungo raggio, questi nodi costituiranno il motivo sostanziale di una ricerca linguistica del tutto diversa, che costringerà Hadid ad abbandonare questo linguaggio architettonico composto da schegge ed elementi fluttuanti in cerca di qualcos'altro.

Le forme libere dei dipinti suprematisti tradotte nello spazio tridimensionale - le schegge affilate, lastre libere dalla forza di gravità che scorrono in maniera fluida, orientandosi a seconda della traiettoria spaziale - suggeriscono di certo un ambiente auto-costruito, libero dai vincoli della tradizione storica.

Il progetto, simultaneamente materico e astratto, è imbevuto di un carica lirica dal grande potenziale suggestivo, e senza alcun dubbio, confrontandolo con il vicinissimo Vitra Design Museum di Frank Gehry - che, alla maniera "decostruttivista" dell'architetto americano, "sfascia" la scatola architettonica tradizionale in un vero e proprio guazzabuglio di elementi incastonati l'uno sull'altro - risulta appartenente ad un'altra visione, certamente organica, integrata e "continua"; eppure, nonostante il tema dell'apertura sia intensamente espresso dalla facciata sud - con la sua pensilina a sbalzo che asseconda l'esplosione spaziale dall'interno all'esterno, testimoniando così l'allaccio e lo scambio indissolubile tra "edificio" (ormai non si può più parlare di edificio nel senso tradizionale, ma più di un assemblaggio di spazi aperto, multidirezionale, osmotico) e ambiente circostante - la stazione Vitra in realtà suggerisce solo, allude a quella complessità, quella tessitura cui Hadid mirava dal principio della sua ricerca.

Le scaglie magnetizzate, che pure tentano di allacciarsi all'ambiente circostante, che pure provano, nel loro inseguirsi e incastrarsi l'una nell'altra, a evocare una continuità fluida e ininterrotta, restano di fatto delle schegge, dei corpi individuali, fisicamente separati tra loro, e il campo di forza che li compone non riesce a fronteggiare la dissipazione del contesto, la frammentarietà dei volumi disposti nel nulla, che finisce con l'inghiottire ogni cosa.

Le geometrie incomplete, imperfette e perciò vive e vivaci, creano collegamenti concettuali, speranze percepibili di una ricercata continuità, ma di fatto - se l'"acrobazia" del trasportare nello spazio la composizione suprematista era riuscita nel piccolo interno di Cathcart road - generano delle continuità che a ben vedere restano suggestioni del tutto irreali, insufficienti all'aumento di complessità che avrebbe richiesto un numero così elevato di segni e di necessità di articolazione e correlazione come quello relativo al sito della stazione Vitra.

Pur avvertendo la natura diversa dell'architettura hadidiana, è evidente che si tratta di un tentativo, uno slancio verso l'apertura, la continuità e la complessità che inciampa sul linguaggio, sulla grammatica composta da elementi inevitabilmente frammentari, che per loro stessa natura non possono "raccontare" l'essenza dell'intessuto insieme, non sono adatti ad esprimere ciò che l'architettura organica aveva già intuito secoli prima, nella tradizione che parte dal progetto per le fortificazioni fiorentine di Michelangelo Buonarroti e arriva a Eero Saarinen.

I piani tridimensionali presi in prestito da Malevic, costituiscono per Hadid insieme un trampolino, dal momento in cui riescono a liberarla dal peso del "realismo", dello storicismo, e insieme le evitano il vicolo cieco surrealista/decostruttivista, e una frontiera da oltrepassare, costituendo di fatto - esattamente come nelle intenzioni di Malevic - un linguaggio che non è altro che un "grado zero" della sensibilità, a partire dal quale il seguito resta tutto da inventare, da intuire, da articolare.

Senza dubbio Hadid fu consapevole della parziale riuscita della stazione Vitra, del successo relativo all'espressione dell'apertura interno/esterno e dell'insuccesso dovuto alla intrinseca frammentarietà di un linguaggio di partenza, sostanzialmente inadatto a sostenere l'onere di un progetto architettonico che voglia fronteggiare una complicazione simile e che voglia esprimere il tema dello scambio senza cuciture; infatti, come dimostrano i progetti a seguire, da questo punto in avanti la grammatica hadidiana subirà una fortissima pulsione trasformativa, che "riscaldere" i singoli frammenti, le schegge utilizzate finora, fino a temperatura di fusione, in maniera da oltrepassare la divisione degli "stormi" magnetizzati verso una complessità reale, espressa fin dalla grammatica progettuale.

Padiglione video-musica

Groningen, Paesi Bassi 1990

Che la questione sollevata dalla relazione tra la complessità come cucitura, tessitura fluida delle parti e il linguaggio compositivo rappresenti un nodo critico della prima produzione hadidiana, è testimoniato dalla maggior parte delle opere del primo periodo, ed in particolar modo dal padiglione progettato nel 1990 nei Paesi Bassi, che finisce con il costituire, a causa degli esiti negativi, un vero e proprio punto di svolta.

Anche stavolta, l'intento di Hadid è chiaro e coerente nell'ambito della ricerca: rompere la barriera che tradizionalmente separa visitatori/spettatori di eventi artistici e opera d'arte - in questo caso opere video/audio - e generare uno spazio complesso, che fonde insieme arte e fruitori in un unicum inscindibile.

Come nel caso della stazione Vitra però, la rispondenza tra intenzioni ed esito finale è dubbia, a dimostrazione della difficoltà insita nel trasportare in architettura le intuizioni pittoriche, e il progetto costruito, costipato all'interno di una nicchia - un vuoto tra la monumentale A-kerk e il Korenbeurs, nel quartiere Vismarkt - finisce col perdere ancora il respiro ampio e profondo del tema dello scambio.

Come nel passato hanno quasi sempre fallito gli architetti che hanno provato a cimentarsi con le figure classiche come le arcate o i colonnati, cercando di rivisitarne il contenuto per dar vita a un'opera di inedita coerenza, infrangendosi contro lo scoglio della memoria, allo stesso modo Hadid sembra infrangersi sulle acuminatoe scogliere della griglia classica e moderna, pur cercando di ribaltarne il senso: nel padiglione in esame, l'obiettivo resta lo stesso (ordire superfici ed elementi strutturali come elementi privi di ogni carattere storico, semplici concrezioni materiche) ma stavolta la grammatica suprematista/kandinskiana sembra abbandonare del tutto le speranze di Hadid.

Il risultato plastico è lontano da quella fluidità/tessitura ricercata dall'architetta irachena, così come c'è un baratro fra l'idea di progetto - voler fondere insieme spettatori e opere d'arte - e questo imprigionamento dello spazio all'interno di una griglia che, pur storta e non ortogonale, risulta ancora più sinistra e opprimente delle griglie moderne, che proprio per la loro leggerezza e a-dimensionalità riuscivano a raggiungere percezioni di leggerezza e ariosità addirittura gradevoli.

Nelle intenzioni hadidiane, la partitura metallica avrebbe dovuto costituire una sorta di spartito neutrale, nel quale giocare con i consueti volumi e superfici spurie della sintassi suprematista; negli esiti i volumi "astratti" perdono ogni connotazione di fluidità, equilibrio e complessità dal momento in cui sono slegati dalla funzione strutturale e, al contrario, infilzati come spiedini dalle aste di parete delle immense travi reticolari inclinate che costituiscono la grande, pesante e goffa struttura.

La facciata del padiglione finisce non soltanto con l'essere lontanissima dall'espressione in trasparenza della continuità spaziale in cui lasciare interagire liberamente artista e spettatore, ma con l'essere tetra immagine di un palazzo occidentale "fantasmizzato", un residuo "post-umano" dell'Edipo deleuze-guattariano, a cui è stata semplicemente e brutalmente sottratta ogni autorevolezza, stabilità e serenità, senza contropartita. Un'architettura appartenente in tutto e per tutto al paradigma cartesiano della separazione, dove la volontà di lasciarsi alle spalle la scissione tra gli elementi viene erroneamente interpretata come mera confutazione della sintassi classica.

E' certamente da sottolineare il fatto che l'operazione appena descritta avviene in maniera involontaria rispetto alle intenzioni di Hadid, la quale non coltiva alcun mordente sinceramente ed esplicitamente "decostruttivista", eppure, ciò rilevato, l'esito resta eclatante: è persa finanche la presa sull'esterno che è tratto distintivo dei primissimi esperimenti hadidiani, manca quell'apertura basamentale che tenta il dialogo con l'ambiente circostante lasciando che questo permei l'interno dell'edificio, e il vetro, costipato all'interno della

partitura strutturale, non riesce da solo a suggerire quell'idea di osmosi e continuità che è la cifra della ricerca di Hadid.

Il padiglione video-musica di Groningen è fondamentalmente un "Palazzo" tradizionale vittima di un sisma che ne mescola le viscere, che ne spezza l'ossatura, che "shakera" piani e scale, porte e finestre, lasciandone un cocktail atomizzato, che nulla ha né suggerisce della complessità e del tema dell'intreccio degli elementi. Non ha la forza suggestiva di un Eisenman decostruttivo - Hadid non sa raffigurare l'immagine classica, non ha alcun retroterra in tal senso e non ha fatto, ovviamente, mai parte dei "Five" - ma nemmeno il carattere evocativo della stazione Vitra, dal momento in cui gli elementi frantumati e penetrati dai ferri strutturali risultano ancor più separati e indipendenti, autonomi gli uni dagli altri più di quanto non lo fossero stati in precedenza, nell'architettura storica e moderna.

London 2006 (masterplan)

Londra, 1991 (non realizzato)

Più che un vero e proprio masterplan, "London 2006" è un dipinto di grandi dimensioni, nel quale è raffigurata Londra simultaneamente in planimetria, in prospettive (aberrate, come sempre) e in sezione.

L'intento non è di carattere progettuale, bensì puramente espressivo: si tratta di una sorta di manifesto d'intenti, di sensibilità, che non si concentra sulla rappresentazione di una specifica idea architettonico/spaziale per andare al di là di un particolare lotto d'intervento o di una specifica attività insediativa; più che proporre una spazialità, il dipinto mira a comunicare il cambio di scala intuito da Hadid all'inizio degli anni '90.

Si tratta di un cambio di scala che non "salta" alcun livello, che non astrae il progetto urbano e che, soprattutto, attua un cambio davvero rivoluzionario: viene annullata la compartimentazione che, nella prassi internazionale, è la cifra della progettazione urbanistica occidentale.

Il dipinto si lascia alle spalle la tradizionale divisione in zone funzionali (il famoso, disastroso "zoning") così come non vi è più alcuna traccia della separazione tra piani insediativi, ambientali, paesaggistici; il progetto cambia scala, ma l'idea di base resta la stessa: la complessità, che tiene insieme categorie apparentemente diverse di progetto, che invece risultano connesse, inanellate l'una all'altra come parti di una sola visione tridimensionale, quadridimensionale.

I colori della tela si mescolano insieme: il fiume Tamigi diventa un'arteria (con tonalità dal rosso fuoco al giallo) che trascina con sé assi viari, aree insediate, tessuti connettivi e altri tessuti d'acqua (i canali londinesi); tutta Londra viene riconfigurata, riassetata in un immenso campo di forza che ne deforma/conforma un assetto nuovo, pluridirezionale, multicentrico, dinamico allo spasimo.

Tutto è collegato, nessun elemento - dal profilo della cortina stradale fino alle pieghe assunte dal percorso della metropolitana - è avulso dagli altri, in una continuità che diviene multi-scalare, influenzando ogni livello della progettazione.

Non si tratta più di accostare, aggiungere, moltiplicare pezzi fissati, partiture predeterminate, fino a raggiungere cubature richieste, così come relativamente all'ambito ambientale/paesaggistico non si tratta più di "conservare" l'esistente, separando di fatto la costruzione della città dalla inevitabile modifica del territorio "naturale".

Il dipinto, tra i primissimi esempi di tale operazione, propone un'urbanistica che non è affatto "altro" rispetto all'architettura, né rispetto alla scala propriamente umana: ciò che s'inizia a leggere nei tratti che lo compongono è la definizione di un territorio privo di barriere, privo di recinti e di frontiere, un territorio in cui ambiente naturale e antropizzato si fondono insieme, ciascuno fondendosi nell'altro, ciascuno adattandosi alle necessità strutturali dell'altro.

Fiume, morfologia del terreno, edifici, strade, parchi, infrastrutture, tutto influenza tutto il resto, e ne è influenzato di rimando, generando una mega-matrice talmente fitta da ricordare a colpo d'occhio un tappeto persiano, se non l'immagine di una diagnosi clinica (una tac, una risonanza magnetica) nella quale ciò che si legge non è un essere statico, un blocco monolitico al quale aggiungere o sottrarre, ma un organismo dinamico, capace di espandersi, contrarsi, allungarsi e diradarsi senza perdere coerenza d'insieme.

Vi è una differenza sostanziale, paradigmatica potremmo affermare, tra questo tipo di progettazione e quello visibile nelle ricerche degli altri architetti all'epoca "decostruttivi": si tratta del rapporto tra i livelli diversi. Eisenman, negli stessi anni, pure studia la sovrapposizione di diversi layers di progetto, nel tentativo di

suggerire una complessità come innesco del crollo della figura stereometrica, pulita, intoccabile dell'architettura occidentale classica, di fatto lasciando che ciascun livello incida chirurgicamente su quello sottostante, scavando, sottraendo, aggiungendo in maniera lineare, gerarchica, segni al progetto. Di fatto però, più che complessità si tratta di una "compressione" che, appunto, non ibrida, non trasforma la natura delle geometrie dei singoli livelli sovrapposti, ma si limita a romperle, frantumandole.

Hadid, all'opposto, con questo dipinto dimostra ancora una volta la direzione affatto diversa della sua ricerca, mettendo insieme una varietà di livelli (urbano, ambientale, infrastrutturale, eccetera) che però non sono isolati, separati, in un conflitto espresso dalla loro violenta frantumazione/intersezione/sovrapposizione, ma diventano un solo organismo, nel quale ciascun sottosistema è indispensabile parte dell'insieme e per questo non rinuncia alla propria geometria organica, che però si compromette, si deforma in una sorta di macro-movimento d'insieme dove ciascun sistema rinuncia alla propria indipendenza in favore di una forma complessa, che tiene insieme tutti i livelli in una continuità differenziata di segni, dimentica della serialità e della ripetizione di tipologie congelate, di tracciati rigidi e inamovibili.

Il fatto che Hadid ancora una volta si affidi a un dipinto come questo, sostanzialmente dichiarazione d'intenti, dimostra chiaramente come l'architetta irachena si trovi ancora in un guado, un terreno di ricerca nel quale il linguaggio architettonico non è ancora maturo, non è pronto a esprimere *direttamente* attraverso il progetto il fulcro tematico attorno al quale si muove la propria traiettoria esplorativa.

Eppure, nonostante si tratti ancora solo di un'opera simbolica, l'importanza di questo dipinto sta nel suo messaggio, nel suo contenuto: l'urbanistica non è un piano freddo, distaccato dalla vita della metropoli, che tratta edifici e aree come numeri e quantità; al contrario l'urbanistica diventa un'estensione naturale dell'architettura, a sua volta, secondo l'intuizione deleuziana, estensione della scultura, e questa prim'ancora della pittura, in un dipinto-simbolo che chiude metaforicamente il cerchio delle arti.

La proposta hadidiana mette sul tavolo un'urbanistica anch'essa opera d'arte, nella quale ritrovare la medesima coerenza d'insieme di una forma di vita, manifesto di un territorio che infrange le compartimentazioni e le barriere funzionali, che si scrolla di dosso la separazione cruenta tra progettazione architettonica e paesaggio - che, normalmente, fanno a pugni fra di loro come soggetto e oggetto, dal momento che l'architettura raramente fa i conti con la visione d'insieme che genera il paesaggio - e che invece si configura e si determina come tessitura totale di ogni elemento.

Cardiff Bay Opera House

Cardiff, Galles 1994-96 (non realizzato)

Nel progetto per la casa dell'opera di Cardiff, Hadid manifesta ancora una volta in chiave metaforica la sua combattuta pulsione, sempre più esplicita, per la "ricomposizione" come tema architettonico fondante.

Un anello aperto, separato dal suolo perché innalzato su pilotis, abbraccia in maniera tenue, senza arrivare mai al contatto reale, un volume posto al centro della "C": è un gesto estremamente espressivo della fase in cui si trova l'architetta irachena, a cavallo tra la cultura della complessità e quella cosiddetta "decostruttiva" del mentore Koolhaas, in una vera e propria crisi d'identità che lacerava la sua ricerca architettonica, che ondeggiava tra superfici continue e complesse e progetti come questo.

Qui, ancora una volta, si manifesta una separazione drammatica, una ferita sanguinante tra la volontà "babilonese" (come afferma la stessa Hadid a proposito della sua cultura della complessità) di ricomporre e quella europea, nella fase di crisi più acuta, di scindere e sgretolare: la corte del progetto si apre, come il diaframma di una cellula che ad un tratto si lascia penetrare, permettendo l'osmosi con l'esterno, in un gesto disperato, perché ovviamente insufficiente, solo accennato, di fusione con l'ambiente circostante, e lascia intravedere il suo interno, il nocciolo ancora separato dell'arte, la sala dell'opera.

Hadid è insicura, non è affatto convinta né del completamento della fusione tra gli elementi architettonici, né, tantomeno, della separazione dei corpi e dei componenti degli involucri spaziali; piuttosto naviga nella contraddizione, producendo un concept che sembra ibridare del tutto il linguaggio decostruttivo con la spinta alla continuità.

Come l'arte resta confinata all'interno del nocciolo centrale, fisicamente staccato dal resto del progetto, così le altre attività più o meno "tecniche" sono concentrate nell'anello aperto, esprimendo così due concezioni contrastanti: da un lato, Hadid esprime una netta scissione tra "arte" e "vita", ancora una volta scindendo mente e corpo, chiudendo il cuore della casa dell'opera all'interno di un compartimento stagno con tanto di muro di cinta; dall'altro questo muro di cinta, anziché "cingere" e quindi costituire una barriera invalicabile, esprime la volontà opposta, quella di aprirsi all'esterno, in un movimento che pare voler "donare" il bozzolo dell'arte alla vita vera e propria.

Tanto è vero che il muro di cinta, la "C" che avvolge la sala d'ascolto centrale, è "decostruito", non è un solido monolite: poggia su esili pilotis, gli stessi delle tragiche, lievi composizioni corbusiane, ed è interrotto a intervalli regolari da volumi che ne fuoriescono come esplosioni che ne minano la stabilità, la compiutezza, la stereometria.

Hadid, però, non è appagata dall'espressione di quella instabilità eisenmaniana, di quella confutazione perpetua cui mira Koolhaas e gli altri cosiddetti "decostruttivi"; per lei l'anello è *già rotto* e già è visibile l'interno, l'arte che si ricongiunge con la vita quotidiana, che si mette al servizio di questa rompendo le frontiere, abbassando il ponte levatoio di una muraglia già decostruita.

Possiamo affermare che, dopo la sperimentazione riuscita del nastro del padiglione Blueprint, Hadid è forse spaventata all'idea di abbandonare una sintassi nonostante tutto riconoscibile, comunque afferente al suo maestro, al paradigma culturale della scuola dove si è formata (la londinese Architectural Association, ndr), eppure la sua identità la spinge a rompere questa frontiera linguistica, proponendo un'arte in continuità con la "strada" - ancora una volta, il soggetto che tenta di riabbracciare l'oggetto - che non può fondersi fisicamente e totalmente finché non sarà stata compiutamente e coerentemente ibridata con l'elemento di complessità e continuità naturale, con l'intreccio.

E' questo il senso che leggiamo nell'abbraccio mancato: si tratta di una fusione che non può essere che accennata, disperata, espressa attraverso braccia rotte, esplose e frammentate di ciò che resta del paradigma cartesiano. Ancora una volta non possiamo non tornare a Le Corbusier, e alla sua già piena espressione di questa impossibilità, di questa barriera; ci pare evidente quanto questo progetto hadidiano, come già la "casa a spirale" si riconnetteva alla poetica di villa Savoye, non sia che l'esito inevitabile, il drammatico seguito de "La Tourette", dove la corte si spezza, e l'edificio già quasi decostruito da Le Corbusier si apre all'esterno, minando nelle viscere quel distacco cartesiano/edipico tra una spiritualità rinchiusa all'interno di bastioni e un mondo esterno "altro", cui guardare con sospetto.

Lois & Richard Rosenthal Centre for Contemporary Art
Cincinnati, Ohio, USA 1997-2003

Il progetto per il Rosenthal Centre costituisce un ulteriore avanzamento nella ricerca hadidiana, un passo avanti notevole rispetto al Vitra e costituisce senza alcun dubbio l'apice della traiettoria di ricerca sui frammenti dinamizzati che prendono corpo nei campi di continuità; un apice che a ben vedere è anche il punto di inizio della traiettoria di ricerca che vedrà finalmente il progetto unificarsi in superfici realmente continue e fluide.

Finalmente, dopo diversi tentativi - per lo più rimasti sulle tele dei grandi dipinti - Hadid riesce a rendere concreta quella continuità cercata nella connessione tra il suolo, il pian terreno, e i piani elevati dell'edificio: il Rosenthal Centre propone e realizza, per la prima volta, il concetto di "tappeto urbano", e costituisce una vera, sensibile e vivibile fluidità tra spazio urbano e spazio architettonico attraverso l'uso diretto della superficie stradale.

In questo progetto, la cifra essenziale è infatti data dal nastro di cemento che prende le proprie mosse direttamente dal suolo urbano, dal marciapiede della Sixth Street che si corruga, inerpandosi fin sopra la copertura del museo: l'architettura proposta da Hadid coglie in pieno il tema della ricomposizione tra edificio e contesto in chiave metaforica, con uno spazio che nasce direttamente dal contesto, in totale continuità con esso senza sopraelevarsi né semplicemente appoggiarvi, in questo anticipando la continuità e la fluidità articolate in seguito nei progetti successivi.

Qui l'involucro spaziale del museo è lo stesso marciapiede stradale, ne ha lo stesso colore, è rivestito con un materiale quasi identico, si potrebbe dire che è la stessa città, con le sue luci, i suoi colori, a piegarsi sul suo piano verticale, come avviene nel surreale film "Inception", diventando museo senza soluzione di continuità, senza barriere o cesure di alcun genere.

La luce della vita urbana penetra dalla vetrata del pian terreno e scivola dentro, salendo sulla parete verticale come farebbe dell'acqua, scorrendo sulla superficie curva che raccorda pavimento e pareti in un solo nastro per poi fuoriuscire dalle vetrate dei piani superiori, vitalizzando e tenendo così insieme - la luce che è lo spazio, uno spazio unico e unificante - tutti i livelli, avvolti in un tessuto connettivo direttamente intrecciato con quello urbano.

E' questa un'altra potente metafora, che richiama l'attenzione verso quello spazio di "mediazione" invocato da Bauman nell'intenzione di ricomporre gli atomi della liquidità, di cui si è discusso: il tema, qui espresso appieno, è infatti proprio quello della connessione dei blocchi monolitici della compartimentazione sociale e individuale, che assumono forma e peso nei terrazzamenti che Hadid - tornando alla sintassi suprematista - lascia fluttuare nel vuoto.

L'architetta irachena si serve in maniera smaliziata in questo progetto dei volumi puri - o quasi puri - di Malevic, dando loro carica lirica proprio in funzione della loro scissione, del loro essere fluttuanti e separati fra loro e dal terreno così come lo sono i cocci della metropoli contemporanea - e della società liquida della contemporaneità - che Hadid vuole ricomporre; lo può fare stavolta perché, a differenza di Vitra, bilancia questa fluttuazione di individui incomunicanti (i blocchi bianchi e neri che non hanno un motivo né un movimento d'insieme, che li stringa in un campo comune) con la superficie del marciapiede della strada che flette trasformandosi nel museo: è questo l'elemento innovativo, che allude a un progresso, e che scalza il cinismo latente delle opere del linguaggio frammentato.

Hadid utilizza quei blocchi - che sono insieme gli edifici della città odierna o gli individui stessi - proprio per parlare della loro "imminente" ricomposizione, lasciando intendere che il senso dello spazio non sta affatto in quei massi fluttuanti e auto-intersecanti, ma invece nel loro negativo, nello spazio che permea le loro intercapedini, la cui colonna vertebrale è la superficie suddetta - Hadid stessa cioè, la sua forza creativa - che funge da fusto d'albero trasformando il negativo dei blocchi in un ambiente unico, fluido, interconnesso.

Entrando nell'atrio dell'edificio, si ha come l'impressione di essere su uno di quei tappeti meccanizzati degli aeroporti, oppure direttamente sul tappeto volante delle Mille e una Notte: non è certamente un caso che Hadid con il termine "tappeto urbano" per definire questa saldatura massiccia che opera tra la strada e lo spazio interno. Come nel Guggenheim, e come Hadid aveva già espresso in maniera indecisa e sofferta nella Opera House di Cardiff, l'arte non è una scatola nera nascosta nelle viscere di un edificio bunker, oppure sepolta e separata nelle tante miriadi di stanze cubiche del tipo rinascimentale; non è un oggetto misterioso da rintracciare e scovare alla fine del labirinto di Perseo, perdendosi senza il famoso filo nelle gallerie anonime costituite da ripetizioni infinite e ridondanti dello stesso spazio indifferenziato e indifferente rispetto alle opere contenute.

L'arte è qui qualcosa di estremamente democratico: l'elica inscritta nel tronco di cono rovescio è sostituita dal raccordo pavimento/parete, e il cammino delle persone è ugualmente reso fluido e continuo, semplice e arioso come nel museo newyorkese, per mezzo delle rampe. Nessuna chiusura, nessuna partizione esterno/interno se non il vetro quasi smaterializzato, privato degli infissi, che diventano sottilissime strutture diafane praticamente prive di spessore - e infatti il vetro, nel prospetto di Walnut street, esce direttamente dal cemento, essendo l'infisso sottostante nascosto all'interno di questo - il museo è parte integrante, parte organica della città e il suo spazio diventa spazio urbano, come una piazza, più di quanto potrebbe fare a Cincinnati un cortile chiuso della tipologia classica, realizzando ciò che Hadid dichiara esplicitamente più volte, il sogno di portare all'interno dei suoi edifici la spazialità urbana, quel pubblico che diventa privato in maniera continua, senza cancellate di ferro e reti elettrificate.

Uno "spazio di mediazione", come lo chiama lei stessa, che non è né pubblico né privato, ma che è un ponte, un ibrido che porta l'uno nell'altro; uno spazio filtro capace di riunificare gli ambienti compartimentati, avvolgendo in questo progetto i massi accatastati l'uno sull'altro, facendoci venire in mente le parole di Zygmunt Bauman, che, nel parlare della società liquida della contemporaneità, ne rileva proprio la mancanza e la conseguente vitale necessità, essendo questa scissione netta e sanguinante - quella tra pubblico e privato, separati e incomunicanti come Deleuze e Guattari descrivono i loro "edipici" individui triangolati - l'essenza più evidente e profonda della liquidità, dell'atomizzazione del sociale.

Così, non c'è netta differenza o addirittura contrapposizione tra la strada, con le sue luci, i suoi rumori, i suoi odori, e la hall del museo d'arte; non c'è muro contro muro, non c'è quello spazio esterno che diventa semplice spazio "servente" di quello interno e privato - come accade di frequente soprattutto nelle metropoli americane, dove i grattacieli tradizionali accentuano ancora di più, ancora più intensamente questo distacco - e passeggiando all'esterno del museo non si avverte affatto la sensazione di esserne fuori, ma, al contrario, la semplice pulsione ad entrare, accentuata anche dal gioco che Hadid fa coi pilastri, lasciandone uno all'interno della vetrata e facendo poi girare questa in maniera che gli altri due pilastri si trovino all'esterno.

E infatti l'interno del museo è un dinamico non-finito, una prima riflessione femminile del Guggenheim wrightiano: ciò che nel Guggenheim continuava a esserci di intrinsecamente monumentale - le fioriere a sbalzo sul nastro orizzontale della facciata, per esempio - diventa qui gesto lieve, come risulta il piccolo raccordo della superficie nel suo passaggio da orizzontale in verticale, nella sua trasformazione da pavimento su cui camminare in parete da "scalare".

L'ottimismo spavaldo del vecchio Wright, all'apice e alla fine della sua straordinaria e coraggiosa carriera, diventa qui una riflessione certamente ottimista e progressista, ma meno sicura, meno certa della trasformazione da atomizzato/separato/frammentato in continuo, fluido, complesso; è una riflessione che tiene conto della situazione attuale, della liquidità e della frammentarietà di una vita incerta manifestando ancora un atto in divenire, più che l'atto "già avvenuto" di Wright (forse, col senno di poi, fin troppo ottimista), che è quello della riconnessione dei blocchi chiusi e sospesi.

Questi - elementi strappati direttamente alla città, come si vede nei dipinti dove Hadid disegna le linee di proiezione tra questi blocchi orizzontali e gli edifici della città vista insieme come pianta e poi come sezione, come se alcuni edifici si fossero staccati dai propri lotti e fossero "migrati" nella composizione - esprimono, con la superficie continua nascosta alle loro spalle e visibile solo dalla laterale Walnut Street, la direzione della ricerca di Hadid e insieme la direzione del pensiero contemporaneo, volto a ricucire lo strappo cartesiano così come gli spazi interni del museo ricuciono la frammentazione verticale del palazzo classico, annullando il suo distacco dal terreno attraverso un continuo affacciarsi, attraverso delle rampe che nel loro scorrere nette nello spazio tra i piani ricordano dei punti chirurgici fatti per riammorsare, ricucire la ferita presente tra l'esterno e l'interno, l'orizzontale e il verticale, corpo e pensiero, ego e alterego.

Unica incoerenza, certamente dovuta a questioni economiche, sono proprio i pilastri di cui abbiamo detto, che risultano efficaci laddove penetrano e trapassano i blocchi fluttuanti ma che perdono di forza espressiva, risultando in una palese contraddizione, quando arrivano a poggiare su quel tappeto urbano che dovrebbe essere iper-continuo, iper-fluido, vanificando non poco lo sforzo di smaterializzazione degli infissi del vetro, e finendo per infilzare quel "tappeto", come inchiodandolo nel suo desiderato e ricercato cinematisimo.

Il tema del nastro continuo

All'inizio degli anni '90, Hadid inizia a mostrare i primi segni di un passaggio essenziale nella sua ricerca che diverrà in seguito il segno distintivo della sua architettura e dell'architettura dei giovani da lei ispirati in tutto il mondo. I frammenti magnetizzati dei primi progetti, come in seguito a un annodarsi sempre più intenso nei campi di forza, si ricompongono concretamente: il turbinio di elementi trascinati insieme dal tifone dinamico si va risolvendo in una scocca organica, che in questi anni riesca a farsi portatrice insieme, simultaneamente, dei valori plastici moderni, di una ancora leggibile tessitura con l'urbano esistente, e di una continuità presa direttamente in prestito dal mondo naturale, attraverso cui Hadid riesce a tessere insieme le schegge della sua prima visione.

A differenza di quanto già sperimentato dagli organici, il nastro continuo di Hadid però sembra essere immune, almeno in questo periodo, da un eccesso di "compiutezza", cioè di "oggettualità": il progetto come nastro continuo non si richiude in sé stesso, non diventa "organo" avulso dal contesto ma invece resta aperto, resta soprattutto "molteplice", mantenendo in questo modo intatto e forse addirittura potenziato il fattore dirompente di una ricerca più genuinamente attuale.

Ville all'Aja

Hague Housing Festival, L'Aja, Paesi Bassi 1991 (non realizzato)

A segnare la profonda svolta linguistica, che mostra collateralmente un deciso passo in avanti della sensibilità spaziale dell'architetta irachena, è un piccolissimo progetto non realizzato che però assume un significato critico e per questo vale la pena di discutere.

Il progetto riguarda un campo di otto ville da edificare in un sobborgo dell'Aja, Hadid ne progetta due: la "casa croce" e la "casa spirale": questa seconda è senza dubbio la più significativa.

L'obiettivo è proporre una nuova interazione sociale e quindi una nuova configurazione spaziale a partire dall'ambiente domestico, e la "casa spirale", da questo punto di vista, si pone in maniera provocatoria, eliminando del tutto la tradizionale separazione degli ambienti della casa all'interno della scatola edilizia, scatola che però viene mantenuta intatta.

Anziché dividere l'interno del volume del cubo con diaframmi orizzontali e verticali, Hadid mira a generare un ambiente unico, dinamico ed estremamente fluido: il salto del livello linguistico è espresso dall'abbandono della serie di schegge, i frammenti magnetizzati che hanno composto il linguaggio architettonico hadidiano fino a questo momento, presi direttamente in prestito dalla pittura suprematista.

Agli stormi di superfici aguzze che si inseguivano secondo le traiettorie di deflagrazione, Hadid sostituisce una *superficie continua*, che funziona come un drappo spaziale: la superficie si piega, si flette, si contrae, si apre, avvolgendo letteralmente uno spazio che non è più meramente allusivo della complessità ricercata.

Il progetto della casa a spirale, infatti, è costituito da una vera e propria serpentina tridimensionale, che, partendo come una rampa dal pian terreno, dal suolo della casa, si avvolge su se stessa senza interruzioni, senza punti di discontinuità; la scatola, involucro passivo nel quale prende vita la flessuosa e sensuale creatura spaziale, sembra essere un bozzolo nel quale stia avvenendo la metamorfosi dello spazio, che lentamente, spinto dai suoi flessi e dalle sue pieghe, si distrugge.

Enormi squarci nella sottile pelle del "bozzolo" fanno sì che il nastro spaziale mostri la sua natura all'esterno, senza mai ancora uscire del tutto al di fuori del cubo, e guardando il modello del progetto non può non venire in mente Villa Savoye di Le Corbusier, nella quale pure l'involucro era già stato smaterializzato, ridotto a una pelle passiva, fragile, quasi del tutto trasparente, che mostrava, con le gigantesche finestre a nastro o con le titaniche bucatore, la decomposizione della scatola architettonica classica, spaccata e attraversata dagli squarci cubisti.

Nel capolavoro corbusiano, la materia della scatola già non è più corposa, solida e robusta, e l'eleganza compassata del volume puro è messa in crisi dalla "bipolarità" espressa dall'accostamento tra l'involucro severo e tagliente e gli elementi "a reazione poetica" che lo scuotono dall'interno: la rampa delle scale, sinuosa come una sciarpa di seta, che esce all'esterno sul terrazzo diventando il bianco drappo di copertura, sottolinea e demarca il conflitto tra interno e esterno, pian terreno - il suolo, l'ambiente esterno, "l'altro" - e

primo piano, che i pilotis fanno apparire come separati, scissi, mentre le curve della scala, in esplicita contraddizione, riallacciano.

La "casa spirale" pare proseguire il racconto corbusiano: Hadid rappresenta proprio un "nodo", una spirale che si stringe e che raffigura l'allaccio della tessitura, che ricompone in un solo gesto sintetico il piano terra con l'ambiente più alto della casa: l'involucro esterno, come continuando l'operazione corbusiana, non è ormai che un rimasuglio, un *brandello cadente*, che sta per cedere definitivamente così come, negli anni '90, cederà una volta per tutte il tema della bipolarità altalenante tra soggetto e oggetto (scatola architettonica e spazio esterno, terreno e piani rialzati), il conflitto interno al pensiero occidentale che da Nietzsche in poi, per dirla con Roberto Esposito, si avviluppa su sé stesso, ruotando sul proprio asse nell'affermarsi e confutarsi a ripetizione.

E così, nonostante si tratti di un progetto non realizzato, le piante e le sezioni, il modellino soprattutto, ne rendono leggibile l'importanza metaforica, laddove si può discernere un involucro a-dimensionale, ormai fittizio e passivo, che serve da contraltare, da bozzolo appunto, a quello che è un guggenheim a scala ridotta: il nastro in cemento autoportante, che si regge come una molla sfidando la legge di gravità come una conchiglia, si attorciglia su sé stesso in un movimento isterico, quasi a voler comunicare la volontà di uscire all'esterno e vedere finalmente la luce, e per questo l'involucro, come una scatola che sta per essere sfondata, si piega su sé stessa inclinandosi da un lato.

Anche in questo progetto Hadid è già al di fuori del paradigma classico, anzi possiamo affermare che all'interno della casa la spirale è *già* organica, è già uno spazio *complesso* che cioè ricuce insieme il terreno con lo spazio rialzato - che non vi si stacca, non si separa - e che tiene i diversi ambienti insieme, in un unicum senza agganci posticci, dove lo spazio continua ad affacciarsi sulle proprie curve esattamente come accade nel museo newyorkese di Wright.

Eppure, quello schermo bucato che ancora scimmietta la separazione con l'esterno, evocando proprio una qualche specie di placenta dalla quale il "feto" non è ancora pronto a uscire, certamente mette il progetto e quindi Hadid in comunicazione con il tema profondo del decostruttivismo, ponendola in una posizione a metà strada, di ibridazione vera e propria, così come possiamo dire di Le Corbusier, con la sua opera che tocca contemporaneamente un paradigma e l'altro, villa Savoye come Ronchamp e Algeri.

Un terreno di mezzo, di scambio insomma tra i decostruttivisti come Eisenman e Tschumi, che alla fine degli anni '80 erano alle prese più che mai con la rottura della figura classica dell'architettura - mostrandone proprio le crepe, la sinistra distorsione, cercando di comunicarne così la fine - e il filone organico di nicchia, di cui Hadid non riconosce quasi alcuna influenza e con cui, nonostante tutto, appare chiara la strettissima correlazione.

Concludendo, possiamo affermare a ragione che il progetto della casa a spirale costituisce forse il primo esempio nella ricerca di Hadid di un linguaggio apparentemente nuovo per l'architetta irachena nella sua formazione londinese, trovato non per caso o per influenza diretta, ma invece risultato acquisito alla fine di un percorso incerto, a cavallo tra le schegge frammentate dei dipinti suprematisti e quella volontà di ricomporre e tessere insieme gli spazi esprimendo il tema della complessità.

The great utopia

Solomon R. Guggenheim Museum, New York USA 1992 (esposizione)

La mostra al Guggenheim wrightiano è carica di significati: a un anno dal progetto della "spiral house", Hadid espone proprio negli spazi della grade spirale americana, e lo fa con un intento preciso: provare a riconnettere la ricerca spaziale suprematista e costruttivista e quella organica di Wright.

Hadid non accetta l'idea di esporre oggetti all'interno della galleria newyorkese, piuttosto deve "farci i conti", deve trasformare gli oggetti da esporre adattandoli agli spazi, cercando ancora una volta un legame, un intreccio tra il contenuto da esporre e il contenitore da esposizione: per questo motivo, le opere di Malevic mutano in grandi estrusioni che prendono vita dal pavimento, tra le quali le persone possono muoversi, respirando la spazialità astratta e immateriale del maestro suprematista, e da qui deriva il senso delle due installazioni più grandi, la torre di Tatlin e la Tettonica di Malevic.

La risonanza tra la spirale inclinata e acuminata verso l'alto del maestro russo e quella rilassata e svasante di Wright ha una forza dirompente, dal momento in cui le due forme si incastrano l'una nell'altra così come Hadid, nei primi anni '90, sembrava porsi a metà strada tra l'una e l'altra direzione espressiva; i dipinti

collocati su supporti di perspex, uniti alle campiture colorate a cavallo tra pavimento e pareti, rendono l'impressione di continuità tridimensionale voluta da Hadid: non si tratta di un contenuto passivo, né di un contenitore neutro, ma di una interazione continua e vivace tra le forme, i colori, e gli spazi che li ospitano, che insieme danno vita a un vortice che sembra far uscire dalle tele le opere suprematiste, lasciandole libere di fluire nello spazio ormai del tutto privo di gravità. Infatti, a tal proposito afferma Guccione:

Nel 1992 il progetto per la mostra "The great utopia", dedicata dal museo Guggenheim di New York alle avanguardie russe, interagisce direttamente con la spirale disegnata da F.L. Wright, predisponendo un allestimento dalla forte caratterizzazione spaziale, lontano dalla bianca e regolare neutralità dei modi di esposizione delle opere d'arte nei musei.¹¹⁰

Probabilmente, in questa occasione Hadid ha davvero avuto modo di sperimentare gli esiti spaziali ottenuti cinquanta anni prima dal maestro americano, percependo la riuscita dell'esposizione proprio attraverso le concavità, le convessità, il respiro materno e il pulsante dinamismo dello spazio wrightiano; l'architetta irachena ne uscirà segnata, come marchiata da un luogo che contiene il codice genetico del significato profondo di "complessità" come interazione, continuità, correlazione, fluidità, una fonte alla quale aveva già puntato un anno prima, dopo la modellazione del nastro della "casa spirale" e che, una volta trovata, diventerà una nuova partenza per la propria ricerca linguistica.

Infatti la mostra fungerà da vero e proprio sigillo, consacrando la svolta della ricerca spaziale hadidiana, uno spartiacque con cui l'irachena si lascerà alle spalle quell'opera intrapresa di traduzione dello spazio pittorico suprematista nello spazio architettonico materico, uscendo da questo recinto per muoversi verso nuovi territori espressivi e linguistici, assai più adatti all'espressione dello scambio tra gli elementi della Valle dell'Eden. Il suo ruolo, appare sempre più evidente, non è tanto quello di inventrice rivoluzionaria di un nuovo lessico architettonico, quanto quello di una "tessitrice" che ricolleggi la scissione europea e occidentale tra ricerca organica e "razionale", che faccia da ponte tra il circolo vizioso di spirito realista e surrealista dell'architettura storicista e "decostruttivista", suggerendovi una via d'uscita possibile, una via il cui ingresso fu l'opera dell'avanguardia sovietica e il cui proseguo fu ritrovato all'interno della spirale wrightiana.

Progetti minori e la fusione di continuità e dinamismo

Prima di ottenere l'incarico viennese, Hadid passa per una serie di progetti minori non realizzati, da "Vision for Madrid" alla riconversione della zona portuale di Colonia, continuando la sua ricerca linguistica verso la ricomposizione dei frammenti magnetizzati.

Ciò che si evince dalla lettura di questi progetti - più dipinti che veri e propri disegni progettuali - è che anziché uniformarsi a un tratto organico, i frammenti vengono tessuti insieme attraverso movimenti eccentrici, studiati non soltanto per l'obiettivo della continuità ma anche, simultaneamente, per quello dell'espressione del dinamismo.

A ben vedere, si tratta di riprendere la ricerca mendelsohniana lì dove era stata lasciata: le cortine dei palazzi diventano nastri che fuggono verso le direzioni del tessuto spaziale esistente, e la complessità dei frammenti, che riprendono diverse trame spaziali in un solo gesto coerente, si trasforma in una complessità di pieghe e flessi, come si vede nel dipinto per il Carnuntum di Vienna.

Qui, Hadid mette in scena una vera e propria ibridazione tra il linguaggio precedente frammentato e quello fluido, attraverso il disegno del paesaggio le cui linee ricuciono il contrasto tra i frammenti e le curve di livello del dislivello: il risultato è un disegno unico, nel quale le scatole inclinate e dinamizzate degli edifici si perdono nella fluidità dei terrazzamenti intorno, che generano una forte continuità con lo spazio aperto del sito, aprendo a un non-finito territoriale che allude all'assenza di limiti reali tra il progetto e l'ambiente circostante.

¹¹⁰ M. Guccione, *op. cit.*, p. 21

Viadotto di Splittelau

Vienna, Austria 1994-2005

Il progetto per la realizzazione di un piccolo quartiere ad uso misto (residenze, uffici, atelier) è uno dei primi esperimenti di ricomposizione fisica delle schegge magnetizzate utilizzate fino al padiglione video-musica di Groningen.

Il progetto fa parte di un piano di valorizzazione della città di Vienna per il Wiener Gurtel, fortemente problematica a causa di una pesante infrastruttura - il Donaukanal con la pista ciclabile che ne segue la riva, una delle strade più trafficate di Vienna e un viadotto, parte del sistema ferroviario storico, progettato da Otto Wagner sotto tutela - che recide chirurgicamente il fronte del canale dalla città.

Il tema, ancora una volta, è chiaro: la ricomposizione del lungo-canale con la strada interna diventa l'obiettivo principale del progetto, che stavolta, nonostante il budget ristrettissimo (si tratta di social housing finanziato), Hadid riuscirà in gran parte a raggiungere.

Vi sono alcuni elementi principali del progetto che è necessario mettere a fuoco, primo fra tutti la "tipologia", se così si può definire, degli edifici: Hadid abbandona contemporaneamente la tipologia classica a corte chiusa e la tipologia moderna dell'edificio in linea, preferendo una ibridazione tra queste due "sorgenti". Gli edifici - per lo più di quattro e cinque piani - risultano dei corpi irregolari, composti non come frammenti autonomi e indipendenti ma piuttosto come organismo unico, di cui ciascun edificio non è che una parte: il movimento complessivo tiene conto simultaneamente del flusso di traffico che scorre alle spalle del canale, verso l'interno, dello scorrimento dell'acqua del canale e della cortina edilizia che dall'interno si affaccia sulla strada veloce.

Cortina, strada e canale diventano la trama scollegata sulla quale interviene l'abilità di tessitrice di Hadid: le direzioni trasversali provenienti dalla cortina si fondono nel flusso del traffico e vengono distorte, generando lo spazio tra gli edifici di progetto; questo spazio, senza interruzioni, viene nuovamente deformato dalla corrente del canale, che riporta le traiettorie a congiungersi con la direzione del canale, senza creare mai punti di arresto (evitando innesti ortogonali).

In questo modo, è evidente che i volumi hadidiani nascono in negativo, non per "gemmazione" a partire dal lotto di intervento, ma per "concrezione" a ridosso dello spazio esterno in continuità con la trama degli spazi preesistenti, resa fluida proprio dalle corti aperte di Hadid, che diventano come un "doppio ammorsamento", in grado di far confluire le traiettorie dalla cortina e di ricucirle con il canale.

Il processo, evidentemente, è del tutto diverso da quello appartenente al tipico linguaggio "decostruttivo": in questo caso avremmo avuto un lotto di partenza al quale, per intersezione e sottrazione, avremmo visto addizionarsi le traiettorie delle cortine autonome rispetto al lotto, come degli assi precipitati su una lastra di cristallo, e gli edifici nascere negli spazi vuoti, con un gioco di linee spezzate a riempire la povertà d'insieme con passerelle e altri elementi di "arricchimento"; il risultato che ne sarebbe derivato avrebbe visto il classico collage post-moderno, un insieme di frammenti tagliati, spezzati e giustapposti, un ammasso di detriti post-esplosione, ciascuno autonomo, frutto di una geometria lineare indipendente e passiva, inerte, con un esplicito rimando d'insieme: l'esplosione dello strutturalismo, in architettura del razionalismo, e il conseguente nichilismo decostruttivo post-moderno - con lo spostamento dell'asse dal dominio dell'oggetto a quello altrettanto autarchico e "anti-vitale" del soggetto - che si manifesta con lo spazio desolato, lunare, in cui gli elementi che lo conformano sono individui senza alcuna correlazione, semplicemente affiancati, ammassati, di fatto ancora scissi e contrapposti.

Hadid dimostra un intuito formidabile attraverso una composizione in cui al processo decostruttivo viene sostituito un processo "tessente", ricompositivo e perciò "complesso", che azzerà il conflitto proponendo una trama in cui non esistono parti a sé per mezzo di mediazione e compromesso tra enti dipendenti e interrelati: la geometria degli edifici è attiva, si correla alla geometria delle traiettorie spaziali anziché esserne semplice e inerte intersezione; le traiettorie sono anch'esse *attive* nel loro essere influenzate prima dal campo di forza della strada, poi dai vortici generati dagli edifici nuovi, e poi ancora dal canale.

Come si vede, non vi è una successione cronologica lineare, nulla del processo creativo è lineare, dall'alto al basso o viceversa, secondo una struttura concettuale "ad albero". Invece, la struttura logica è la rete: la forma delle traiettorie provenienti dalla cortina influenza la forma degli spazi tra gli edifici e viceversa sono gli edifici e le loro necessità costruttive e di esposizione a influenzare l'andamento delle traiettorie, fino al raggiungimento di un equilibrio armonico tra progetto/soggetto e sito/oggetto (o viceversa), in cui nello stesso progetto le diverse componenti non autonome fra loro ma sempre all'interno dell'unica, ininterrotta

interazione, anche qui non una presenza di individui ciascuno oggetto per gli altri ma una compresenza di individui ciascuno connesso agli altri.

Un altro importante aspetto del progetto è l'attacco a terra, la relazione con il suolo: è un aspetto contraddittorio e ambiguo, in cui ancora una volta ritorna l'incertezza dell'incognita Hadid.

Guardando gli edifici dal canale (ma analogo discorso è fattibile dall'altro lato, con la città alle spalle), si distinguono quattro facciate, che però in realtà, per mezzo della forma degli edifici, risultano di fatto un unico corpo organico, interconnesso; ciò nonostante vi è una differenza sostanziale tra i diversi corpi. I primi tre da destra sono direttamente connessi con il suolo, anzi: le loro inclinazioni, il loro non essere estrusi ortogonalmente come corpi poggiati sul terreno, definisce una fortissima continuità con la linea della pista ciclabile, così come l'inclinazione dei setti del padiglione di Osaka e di Vitra alludeva alla loro continuità nello spazio. E' la linea del suolo, il bordo della pista, che piega, senza essere spezzato nè interrotto, diventando parete dell'edificio: non una parete come fine del plateau stradale ma una parete come *piega*, continuazione del piano stradale, per tornare alle parole di Deleuze in riferimento all'assenza di distinzioni nette, alla presenza di una differenziazione morbida in cui a variare è solo "il numero dei lati del poligono".

Ancora, il primo edificio da destra adotta un escamotage estremamente ben riuscito, piegando la parte superiore verso l'esterno, come una superficie che sfogli lievemente dal resto della facciata, comunicando insieme lo sbordare, l'affacciarsi sul canale del corpo superiore, e l'arretrare, l'entrare nella corte aperta della parte inferiore. In ogni caso, si tratta di un unico corpo continuo che piega di volta in volta per divenire strada, parte inferiore verso la corte, parte superiore verso il canale.

Nel caso dell'ultimo edificio da destra, invece, il discorso è ben diverso, così come lo è per molte altre parti. Assumeremo questa come caso esemplare: la facciata dell'edificio in questione è sì connessa al corpo adiacente attraverso una parte-ponte, ma sul canale è interamente staccata dal suolo, come a fluttuare in assenza di gravità sulla pista ciclabile, che la attraversa passandoci sotto (così come accade anche in tutte le altre corti aperte, a cavallo della strada).

Il corpo sembrerebbe volare, ma, di fatto, è sostenuto da una miriade di pilastri inclinati, che affievoliscono l'effetto anti-gravitazionale dell'insieme; il nodo critico è proprio qui: ancora una volta, Hadid *trascura* l'importanza dell'innesto con il terreno, e l'intreccio di significati che ruota intorno alla sopraelevazione che inevitabilmente risulta in un distacco, e infine per questo si ritrova in una palese contraddizione semantica.

Se l'interesse di Hadid è la continuità, la fluidità della materia e dello spirito così come l'ha incontrata nell'infanzia, così come le avevano suggerito le tessitrici arabe e le dune del deserto, allora la sopraelevazione non ha nulla a che vedere con la sua ricerca. Nella volontà "suprematista" - fortemente legata al valore di progresso tecnico come uomo che scavalca ogni limite fino a "decollare" - di fluttuare, l'edificio perde di contatto con il suolo e i pilotis inclinati, seppur certo dinamici e in qualche modo meno divisori delle colonne della tradizione classico/cartesiana, nulla possono contro l'effetto finale di distacco e separazione.

Infatti, malgrado il tentativo di evitare l'angolo retto, i pilotis non solo finiscono con il comunicare solo una instabilità (non certo un dinamismo fluido) dell'edificio sopraelevato, ma non esprimono di fatto alcuna continuità, alcuna organicità tra l'edificio e la parte sottostante, il suolo, che in questo caso torna ad essere una rampa di decollo, una piattaforma dalla quale saltar via.

Questo problema, laddove il volume sopraelevato è minima parte rispetto al resto cui è collegato, è minore, ed è possibile la lettura di un corpo unico che si affaccia, andando a sbalzo nel vuoto, ma laddove - come accade per il primo edificio da sinistra sul canale - costituisce gran parte o l'interezza dell'edificio, totalmente sopraelevato, produce una contraddizione profonda, un vero e proprio gap semantico: il tema si capovolge, e il "capriccio" della fluttuazione diventa sgambetto per l'intera riuscita del progetto.

Senza dubbio, con questo progetto Hadid fa un importantissimo passo in avanti nel tema della residenza sociale, eliminando contemporaneamente l'effetto mortificante della ripetizione seriale anonima e il guazzabuglio/collage decostruttivo, altrettanto alienante. Non solo: l'uso di volumi netti, composti da superfici piegate attraverso spigoli vivi e delle finestre a nastro che riconnettono la figura a quella della tradizione moderna/classica assicurano una buona connessione dell'insieme alla genealogia architettonica, senza costituire perciò una tabula rasa nuovamente ostile nei confronti di tutta la città intorno, con la quale invece le corti organiche di Hadid entrano in armonica relazione. In questo modo l'innesto "naturale" delle forme naturali, viventi e perciò tessute insieme, riesce a "deteritorializzare" e arricchire il linguaggio architettonico senza per questo causare nuova cesura, nuovo totalitarismo "alieno" al suo contesto.

Eppure, è necessario sottolineare come le parti sopraelevate, distaccate e separate dal terreno, rette per mezzo degli esiti pilotis inclinati, minano profondamente la coerenza espressiva di questo progetto, costituendo l'ennesima espressione di quella grave contraddizione che giace irrisolta nell'architettura di Hadid.

Blueprint pavilion

interbuild 95, Birmingham, Inghilterra 1995

Il piccolo padiglione Blueprint costituisce un altro progetto di gran rilievo, anticipando di cinque anni la vera e propria svolta linguistica del progetto "Maggie Centre Fife".

Invece di comporre i piani liberi nello spazio come schegge in fase di esplosione, Hadid riversa tutta l'espressività in una sola superficie, che non si frammenta con il diversificarsi delle attività al suo interno, continuando il suo scorrimento ininterrotto.

Si tratta di un vero e proprio nastro, una "pelle" architettonica insieme struttura e involucro spaziale: un'ossatura di pali di alluminio si snoda all'interno di un "sandwich" di pannelli di rivestimento esterni in lamina d'acciaio ed interni in MDF che svolge simultaneamente il doppio compito strutturale ed espressivo.

Il nastro si avvolge su sé stesso, si attorciglia come una conchiglia pur non avendone le fattezze superficiali, e offre ai visitatori la netta percezione di accoglimento, di unificazione degli spazi posti all'interno.

Scompare contemporaneamente la divisione tra pavimento, pareti e soffitto e quella tra sistema strutturale - la "struttura" tradizionalmente intesa, separata dal sistema di partizioni spaziali - e spazio architettonico: nella concezione proposta ed espressa qui da Hadid non possono esservi superfici architettoniche rette da travi e pilastri perché non è possibile attuare quella separazione/scissione tra superfici e scheletro strutturale propria dell'architettura tradizionale.

Nell'ottica della complessità architettonica, costituirebbe una contraddizione esplicita realizzare uno spazio continuo, privo di interruzioni, per poi "penetrarlo" con dei pilastri - chiodi; l'involucro architettonico deve svolgere insieme, cioè, il ruolo psico-somatico, espressivo e quello strutturale, non può più essere un ammasso di superfici inerti, passive, sostenute da *un altro sistema*, che le tiene in piedi come fossero "oggetti" - ancora una volta - inerti, da sorreggere per mezzo di sostegni che li perforano con una geometria propria le cui ragioni sono del tutto avulse da quelle che conformano lo spazio architettonico.

Non si tratta più, ne consegue, dell'ottimizzazione di diversi sistemi poi sommati in maniera lineare, l'obiettivo si sposta: dall'ottimizzazione strutturale "sommata" cioè aggiunta, incastrata a quella programmatica (relativa alle attività da insediare e alle loro necessità d'uso), a sua volta sommata a quella percettiva (la composizione libera da tutto il resto), si passa a una ottimizzazione *d'insieme*, che smette di riconoscere le parti come autonome e perciò semplicemente sovrapponibili e incastonabili nella loro finitezza, e che riconosce l'unitarietà nelle parti - i pali di alluminio che formano insieme la geometria complessiva del nastro - e le parti nell'unitarietà - non un unico nastro/monolite, ma un nastro complesso, cioè organico, composto da una struttura principale, da strutture secondarie e da una pelle, in completa analogia con l'organizzazione del vivente.

Un'architettura ispirata alla vita e quindi alla continuità indissolubile, alla complessità delle sue parti inseparabili non può che comporsi in analogia agli organismi viventi, che possiedono non soltanto uno scheletro, ma anche cartilagini, muscoli, sistemi vascolari e, infine, epidermide: tutti sistemi distinti ma inseparabili, solidali nell'insieme differenziato ma continuo e correlato.

Vale la pena aggiungere anche quanto in questa fase si riesca ancora a leggere una connessione non solo alla radice naturale ma anche a quella storica/culturale che viene mantenuta viva attraverso la "semplificazione" della geometria, attraverso la sua "spigolosità" che la fa ancora sembrare assolutamente umana; ma ciò, come abbiamo discusso in precedenza, non accade tanto per una scelta di Hadid di "non andare troppo oltre", di non inseguire soltanto la radice biologica come fosse nuovo diktat, nuovo uovo di Colombo, invece ciò avviene perché, possiamo dirlo a posteriori conoscendo gli esiti recenti della ricerca hadidiana, la tecnica di disegno e di costruzione è ancora solo in stato embrionale.

Ciò nonostante, è evidente quale sia la potenza espressiva della superficie unica, necessaria e sufficiente a sopportare da sola il compito di esprimere la complessità della vita nella sua struttura a rete, nella sua tessitura intricata.

Wish Machine: World Invention

Kunsthalle, Vienna, Austria 1996 (esposizione)

L'allestimento viennese nominato "macchina del desiderio: invenzione del mondo" si prefigge un obiettivo molto ambizioso: interpretare, attraverso uno spazio ristretto, il "groviglio" umano tra la realtà e la finzione, tra il reale e l'immaginario.

Traiettorie veloci, lineari, e curvilinee, serpentine dai flessi guizzanti, si incrociano in questo spazio: è un vero groviglio di idee spaziali che Hadid esprime qui, mettendo le basi per la ricerca successiva espressiva direttamente dell'intreccio della complessità reale fino al Maxxi romano.

Da un certo punto di vista, si tratta di un tentativo di evoluzione rispetto al Blueprint Pavilion: il nastro spaziale continuo e unico cede il passo a una molteplicità di nastri spaziali che si incrociano come organi diversi in relazione; Hadid tenta di trovare un modo di fondere insieme queste direzioni, queste inclinazioni, per catturare l'espressione della complessità nella sua natura plurale, aperta, incompiuta; eppure si tratta ancora di un tentativo acerbo: i colori del pavimento e delle pareti ancora non bastano a rendere l'"intreccio", a rendere continue le mille direzioni/diramazioni, ancora non sono all'altezza di fondere concretamente le varie parti della trama comune. Lo spazio è un ibrido perfettamente a metà strada tra complessità e frammentarietà, tra continuità e intersezione; le superfici che costituiscono in taluni casi il pavimento - costituito a sua volta da parti orizzontali e parti inclinate, che fungono da supporto per le esposizioni in una continuità che si oppone alla tradizionale sopraelevazione delle opere sui piedistalli, sui cavalletti - e in altri casi le pareti e il soffitto - anche questi raramente paralleli e perpendicolari tra loro - generano, nell'insieme, un vero e proprio nodo scorsoio, un "nido" di rondine in cui i frammenti fanno già parte di un insieme, suggeriscono certamente una complessità, anche se per lo più restano frammenti ammassati e intersecati.

Ancora una volta, più che costituire una vera e propria soluzione, un punto di arrivo, l'esposizione viennese costituisce un tentativo migliore, una "approssimazione" successiva a quella del semplice, quasi lineare blueprint pavilion, ma ancora a metà strada.

Philharmonic Hall

Lussemburgo 1997 (non realizzato)

Il discorso lasciato in sospeso con la Cardiff Bay Opera House viene immediatamente ripreso, e affrontato senza più indugi e timidezze linguistiche: Hadid esce completamente dall'incertezza e dall'involucro "decostruito", e si avventura in mare aperto, in un progetto che riprende la ricerca linguistica del Blueprint Pavilion portandola alle sue estreme conseguenze.

Il paesaggio, la collina che fronteggia la città vecchia, diventa la cifra del progetto, che, come aveva anticipato Vitra, non si compone attraverso blocchi isolati ma attraverso lo stesso spazio esterno, che diviene materia di progetto: l'elemento naturale diviene elemento generativo vero e proprio, dal momento in cui le curve di livello del paesaggio vengono utilizzate come sorgenti morfogenetiche, dando pulsione iniziale all'intera configurazione volumetrica, che procede come un riverbero di pieghe, come una unica superficie/drappo corrugata a seconda delle necessità, senza strappi e forature.. Stavolta, la divisione tra due volumi principali - la sala per la musica da camera e il grande auditorium - resa necessaria dalle attività da insediare non costituisce alibi: Hadid riesce a *distinguere senza separare*, generando un corpo organico, privo di incollature e di giunzioni posticce.

Il progetto ricorda da vicino un drappo cristallizzato: le pieghe del suolo naturale diventano le pieghe delle superfici architettoniche; rampe, tetti, solai, ciascun segno orizzontale non viene più lasciato fluttuare libero (e solo) indipendente nello spazio alla maniera classica o suprematista, ma invece tutti insieme i segni sono inestricabili parti di una tessitura unica e continua, che lascia che il progetto prenda forma con la stessa dia-logica naturale senza perdere però i connotati "umani", ancora una volta attraverso la piega viva, non smussata, generando così una vera e propria ibridazione tra l'architettura e la collina naturale: un'architettura antropica *naturalizzata*.

Non si tratta più di una sola superficie leggibile nella sua unitarietà: il drappo è molto più complesso di quello del Blueprint pavilion, e si annoda con il territorio adiacente senza alcuna gerarchia: non vi sono facciate privilegiate, non c'è alcuna stereometria d'impianto, nessuna prospettiva domina l'insieme; al

contrario i terrazzamenti stabiliscono continue relazioni con l'esterno, lasciandosi penetrare attraverso le aperture orizzontali che rendono permeabile l'involucro architettonico, che ricorda da vicino delle rocce erose dal vento oppure le branchie dei pesci.

La forza d'insieme, la coerenza complessiva del progetto, non incatena l'espressione del dinamismo hadidiano: le curve di livello, le pieghe delle superfici che lasciano fuoriuscire il progetto senza che questo si distacchi da loro, accompagnano un movimento pur leggibile che porta, infine, all'inclinazione delle due sale per la musica, una svettando verso una direzione e l'altra verso quella opposta.

La cifra del progetto risiede in questo: la progettazione ha abbandonato definitivamente pianta, prospetti e sezioni, che non sono più affatto sufficienti al controllo e alla composizione d'insieme.

L'angolo retto, l'estrusione che è conditio sine qua non all'uso della pianta e dell'alzato come rappresentazione di progetto, diviene una delle infinite possibili inclinazioni che le superfici possono avere nel loro piegarsi e dispiegarsi, nel loro aprirsi e chiudersi per far respirare gli spazi in esse contenute.

Prima dell'uso massiccio della computer grafica nella progettazione architettonica, Hadid guarda ai modelli fisici come strumento di progettazione, dando le spalle agli stessi dipinti che fino a pochi anni prima costituivano lo strumento chiave di rappresentazione della sua ricerca.

Il motivo è abbastanza evidente: nemmeno il dipinto, tutto sommato schiacciato su una tela, riesce a gestire la complessità tridimensionale del progetto, nemmeno per mezzo della simultaneità di prospettive diverse che Hadid riusciva ad ottenere nelle sue opere per ingabbiare la quarta dimensione temporale.

Se l'architettura è composta per mezzo di una superficie continua, che può assumere naturalmente diverse angolazioni e diverse inclinazioni nello spazio tridimensionale - come avviene in natura per qualunque sistema vivente e non - a seconda della funzione psico-somatica (un ambiente delimitato da una superficie inclinata verso l'esterno ha ben altre connotazioni percettive di un ambiente delimitato da una superficie perpendicolare al suolo, e ancora altre ovviamente per un ambiente delimitato da una superficie inclinata verso l'interno) e a seconda di tutte le altre funzioni necessarie (programmatica, strutturale, funzionale, eccetera), allora la pianta perde ogni rilievo come strumento compositivo, non diventa altro che uno strumento finale, di controllo quantitativo.

La composizione non può, invece, che diventare tridimensionale, anzi quadridimensionale: capace cioè non soltanto di plasmare e visualizzare simultaneamente, ma di muoversi nello spazio, fuori e dentro le superfici generate e sagomate, capacità che negli anni della Philharmonic Hall era ovviamente esclusiva dei modelli fisici tridimensionali, che però, pur permettendo un buon controllo d'insieme, naturalmente non potevano permettere l'attraversamento, la visione dall'interno.

Questa caratteristica - l'abbandono della composizione bidimensionale attraverso gli elaborati mongiani - è comune a tutti gli architetti decostruttivisti: è risaputo come Frank Gehry, negli stessi anni, sia costretto ad acquistare copyrights e brevetti per modificare il software di progettazione aerospaziale "Katia" in "Digital Project", piegando alle necessità della progettazione architettonica le caratteristiche e gli strumenti del programma.

Il motivo è evidente: al di là del contenuto, della sfera semantica espressa attraverso i progetti di questi anni - Hadid verso la complessità, Gehry e gli altri nell'ambito "decostruttivista" - il punto è proprio l'aumentare della complicazione della composizione alla caduta dei dogmi tradizionali circa l'estrusione e la perpendicolarità come regola imprescindibile del linguaggio architettonico; non importa che la complicazione si traduca nel caos - seppur calcolato al millimetro dagli ingegneri - della frammentazione/deflagrazione gehriana o nella complessità fluida, nella continuità ricercata da Hadid.

Tornando al progetto, esiste una prova concreta che questo costituisca un imponente passo avanti nella genesi di una nuova sintassi e di una nuova grammatica architettonica, più aderente alla contemporaneità e totalmente funzionale all'espressione del tema della complessità e della continuità: è il museo del cinema "Eye" di Amsterdam, progettato da Roman Delugan e inaugurato nel 2012.

Questo progetto sarà discusso più avanti, nel capitolo dedicato proprio a Delugan, ma per il momento vale la pena anticipare il fatto che il museo dell'architetto di Lugano prenderà in prestito da questo concept di Hadid molto, anzi moltissimo: l'idea stessa della continuità con il suolo, l'idea dell'involucro architettonico come estroflessione continua dell'ambiente circostante, come prolungamento diretto del terreno naturale e soprattutto come non-finito architettonico e territoriale, passerà alla ribalta e diventerà la cifra essenziale alla base della ricerca contemporanea solo dieci anni dopo, giacché solo in questi anni riesce a smarcarsi e ad ottenere il consenso commerciale che, nel 1997, Hadid non ancora aveva ottenuto.

Guardando il progetto di Hadid, è chiaro come la struttura compositiva non soltanto abbia fortissimi echi e riverberi nella ricerca odierna, ma abbia soprattutto delle radici profondissime, che si riallacciano alla ricerca organica wrightiana, al modo in cui le ultime case americane riescono a tesserarsi insieme all'ambiente

circostante senza mai mimetizzarsi, senza mai perdere identità e dignità di opera umana, di architettura: i tratti orizzontali del modello di Hadid fanno tornare indietro nel tempo la memoria fino alla Robie House wrightiana, costituita da uno spazio cavernoso, nascosto negli anfratti creati dagli immensi tetti a sbalzo, dove l'espressione poetica dell'architetto si confonde con la natura dell'"ecosistema" in cui il progetto si ritrova, fondendosi con l'espressività del luogo, scendendo a compromessi con questo senza perdere coerenza compositiva e senza per questo adattarsi a stilemi passati o abbandonandosi totalmente alla sintassi biologica.

Stazione e parcheggio di Hoenheim-nord

Strasburgo, Francia 1998-2001

Il progetto per il nodo di scambio infrastrutturale di Strasburgo nord, come la stazione di Vitra, è molto ambizioso, si propone numerosi obiettivi anche a grandi scale nonostante un budget relativamente piccolo, e per questo motivo, probabilmente, deve abbandonare la ricerca già iniziata riguardo i flussi e tornare alla tematica della scocca continua singola.

Il programma richiesto dalla committenza prevede un parcheggio di 700 posti, dove è possibile lasciare le auto per entrare in città con il tram, situato nella periferia nord di Strasburgo: ancora una volta Hadid è costretta a fare i conti con il territorio distrutto che circonda le metropoli contemporanee, con uno spazio atomizzato, un luogo desolato - anche se la provincia francese non è disastrosa come quella italiana - che è terra di nessuno e che è privo di qualunque connotazione spaziale.

Il programma è molto semplice, anche troppo: una pensilina per riparare dalla pioggia e dal vento, un'ampia area cementificata dove lasciare l'auto; di fatto, come per Vitra, ad Hadid è richiesto di disegnare l'ennesima "cattedrale nel deserto", l'ennesimo frammento insignificante nella galassia inerte costellata di capannoni industriali e di costruzioni ciascuna "autonoma", recintata e rinchiusa all'interno di un compartimento, in trincea. I segni con cui l'architetta irachena decide di interagire, al contrario, sono numerosissimi e appartenenti a differenti scale e categorie, da quelle concrete, materiali e tangibili, ad altre, appartenenti alla quarta dimensione temporale. Innanzitutto, Hadid rintraccia la direzione d'ingresso delle auto, la strada a quattro corsie che conduce al parcheggio da sud-ovest a nord-est, e la direzione della corsia dei tram inclusa fra altre quattro corsie carrabili; contemporaneamente però vengono presi in considerazione molti altri elementi: il moto delle automobili, delle biciclette, dei pedoni, del tram, la presenza del fiume nelle vicinanze (anche se non percepibile ad occhio nudo dal sito), tutti questi tratti normalmente considerati effimeri, che a seconda dell'orario e del momento sono o non sono presenti e percepibili nel sito, si trasformano nella visione hadidiana in un'occasione, in una possibilità di emancipazione.

Il progetto, dati i presupposti, avrebbe potuto cadere con estrema facilità nella chiusura in se stesso, nel disegno di una pensilina più o meno ben fatta, persa nel mare di linee e di automobili del parcheggio; invece Hadid mostra ancora una volta una indole combattiva, affrontando il tema normalmente scarno e povero di spunti in maniera inedita: il calderone di segni, di flussi, di oggetti sparsi sul suolo diventano di nuovo i fili da rintracciare, una guida per uscire dal mortale labirinto della periferia, una via per restituire una unitarietà, un intreccio nuovo a un ambiente sparuto.

Così, nel progetto hadidiano la pensilina diventa insieme elemento iniziale e finale, alibi e ragione: i flussi che entrano e che escono dalla stazione, le automobili che si parcheggiano, che ripartono, i pedoni che attraversano l'area per giungere al tram o per tornare all'auto, tutto questo si trasforma, viene "riconnesso", ricucito insieme come una trama coerente non congelata all'interno di uno scatolone chiuso - uno dei tanti recinti elettrificati della zona, concluso e limitato in una geometria elementare e quindi completa - ma aperta, in un coacervo di geometrie complesse che si fondono insieme in un intreccio dinamico.

I parcheggi delle automobili si dispongono in un campo magnetico, che torce per intero come un organismo, che segue l'andamento dei binari del tram come se quest'ultimo fosse una seppia che, muovendosi, porta armonicamente con sé i suoi tentacoli: in questo modo le automobili non sono più atomi dispersi, frammenti degli individui separati e indipendenti, ma diventano uno sciame in movimento, la cui traiettoria si muove insieme con il resto; la stessa pensilina non è un elemento a sé, ma si plasma dal suolo - lasciando una scia evidente, che rende percepibile la continuità tra l'elemento verticale e il terreno da cui proviene - e curva insieme con il campo di forza che tiene insieme i parcheggi seguendo con la sua forma, di nuovo, la linea dei binari, che diventa radice, diventa lo snodo spaziale che riverte tutti gli elementi che costituiscono il progetto, dando loro forza espressiva, ragion d'essere, carica e pulsione dinamica.

Non si tratta di una sottolineatura, di una ripetizione di una direzione, oppure di una sovrapposizione di elementi diversi come accade nei collage post-moderni e decostruttivi: le direzioni di Hadid, seppure diverse e sovrapposte, in realtà interagiscono fra loro, come interagiscono le onde di espansione dei riverberi. Ciascuna onda si propaga interagendo con quelle che investe, a loro volta accese e sospinte: tutte le molecole della sostanza in cui si propaga il riverbero esprimono un moto continuo anche se differenziato nelle intensità, e così accade lo stesso per le linee dritte o curve di questo progetto: la forma della pensilina, quella del parcheggio - articolata nei posti auto - quella della pavimentazione, tutto si snoda e si allinea a partire dalla corsia tramviaria che curva entrando nel sito. Il messaggio è chiaro: il progetto comunica con l'esterno, tenta di rintracciare una continuità tra lo snodo di cui è la testata e il territorio circostante, alla ricerca di elementi di ricucitura.

Il progetto non mente sulla fugacità, sull'effimero: il dinamismo, il carattere volatile delle attività, l'essere presente e assente, l'essere perennemente in movimento e l'essere esclusivamente un passaggio transitorio, diventano i caratteri lirici della composizione. Non c'è menzogna nel progetto di Hadid, non ci sono recinti ortogonali o volumi puri e stabili, che restituiscano l'illusione di essere entrati in uno ziggurat moderno, nel campo arato di un tempio sacro; si è di passaggio, non si è che una parte del flusso della vita nel suo scorrere perpetuo, nel suo dinamismo inarrestabile: lasciate ogni speranza di completezza voi che entrate nel mondo liquido, scrive Bauman.

Unica consolazione offerta da Hadid - la sola possibile - è che nessuno è solo, nessuno è "altro" dal resto: tutto scorre insieme, tutto è fatto per intrecciarsi, muoversi, per incrociarsi, per convergere insieme, nessuna traiettoria è avulsa dalla complessità che avvolge gli elementi, e Hadid esprime ancora una volta questo concetto - il cuore della complessità - con la pensilina vera e propria.

Nella tradizione architettonica occidentale, una pensilina non è altro che una architrave sostenuta da esili pilastri di cemento o metallici; può diventare trampolino di ipocrita monumentalità o di sincera tragedia, a seconda dell'architetto che la posi. Resta il fatto che una pensilina è, in realtà, la sintesi estrema dell'architettura occidentale: l'elemento orizzontale e gli elementi verticali sono trabeazione e colonne, si tratta del codice genetico della storia architettonica europea e poi occidentale. E' il simbolo della ragione classica, da Aristotele a Cartesio, è il simbolo del sacro, dell'autorità paterna, di dio, che si stacca dal terreno pagano e si eleva, trascendendo la corporeità perché sostenuto dagli uomini, verso l'infinito.

Ecco perché Hadid ignora completamente questa (con)figurazione, e, pur con un budget ristretto, anziché ricondurre tutto alla figura trilitica classica, la pensilina diventa il terreno, il suolo, che si è sollevato, che si è piegato, non per distaccarsi ma invece per avvolgere, per costituire fisicamente l'intreccio, per esprimere l'inseparabile.

La pensilina non grava più sui pilastri, che pure esistono come nelle residenze viennesi, al contrario questi, nettamente meno preponderanti della scocca cementizia piegata, sono "brandelli" che continuano a intessere il collegamento precedente tra la terra e il carapace di cemento che si è sollevato per accogliere le attività al coperto, tendendoli al massimo della loro elasticità, al limite dello spezzamento; e infatti alcuni elementi esprimono questo cinemismo spezzandosi letteralmente, lasciando solamente un'anima interna a collegare gli spezzoni.

Il punto di massima espressività dell'insieme è infatti proprio l'"aggancio", il punto di piega della pensilina che diviene pensilina o che torna ad essere suolo, a seconda del punto di vista: il pavimento, dello stesso materiale e colore della copertura, manifesta la continuità di una sola superficie che si è aperta, che si è spiegata nella sua interezza e che copre, aprendosi, lo spazio sottostante.

Anche l'illuminazione è integrata nel sistema tettonico: i pali della luce del parcheggio fanno parte della trama mossa dal campo magnetico, non sono dei pali verticali inerti, ma sono come tronchi di alberi inclinati dal vento - lo stesso vento che allinea i posti auto - e la luce sottostante la copertura in cemento ha la stessa qualità, è il riverbero della superficie che si è appena allontanata dalla matrice terrena, che per tale ragione riporta lo stesso pattern di quello che si vede all'esterno. Non vi è separazione tra le linee dipinte dei posti auto, la trama delle superfici, l'illuminazione, la struttura di sostegno: linee, pali, superfici, pilastri, ogni cosa è tessuta insieme in un "tappeto" che aspira alla misura della territorialità, ibridando decisamente l'antropica e desolata distesa periferica con una tessitura organica, vivente.

E' questo insieme punto di forza e di debolezza del progetto: nel cercare legami con i segni più lontani il tutto finisce con il mancare di coerenza in alcuni punti, creando false connessioni che si dimostrano tali, innanzitutto con il fiume, che, nella planimetria di grande scala, sembra essere la matrice della scia bianca da cui emerge la pensilina, che però è troppo lontana, troppo separata dall'acqua perché sia leggibile la continuità. La grande scia, che dovrebbe essere il carattere principale del progetto, il "filo più grosso" del tappeto, si perde nel vuoto, senza comunicare alcuna reale continuità, anzi esprimendo quasi una estraneità e

una indifferenza alla cortina fatta di tetti spioventi su cui pare infrangersi il campo, e finisce così per essere un gesto apparentemente titanico e vanesio.

L'incontro, il tema che Hadid pare voler cogliere con l'avvicinamento della scia bianca e la corsia tramviaria, resta disatteso, se non contraddetto: da dove arriva quella scia, da dove parte la pensilina? Come abbiamo detto, guardando dal satellite o sulle planimetrie territoriali, questa forma sembrerebbe volersi porre in continuità con il letto fluviale - stessa ampiezza, direzione ruotata come se il segno hadidiano ne fosse emissario - ma di fatto, guardando da vicino, alla scala umana, ciò non è percepibile.

Due possono essere allora le possibili interpretazioni di questo segno: la prima vede Hadid desiderare una continuità che di fatto poi non cerca concretamente, nei termini reali, abbandonando volontariamente a sé stesse le costruzioni intorno. La seconda, invece, ipotizza un significato che si sostanzia nell'allusione: come farebbe un'opera di land art, la scia lasciata dalla pensilina allude alla presenza del fiume, la indica, lascia in sospeso il giudizio di chi osserva il segno da vicino e inevasa la domanda sulle origini di quella traiettoria.

La volontà di indicare una possibile ma lontana fusione di naturale e artificiale, la trascendenza della usuale separazione tra territorio antropico ed ecosistema a cui Hadid pure fa riferimento nel testo che accompagna il progetto in numerose edizioni, potrebbe essere la chiave di lettura di questa apparente incoerenza, che, da questo punto di vista, diventerebbe l'espressione provocatoria di una "mancata" continuità a cui però, nonostante tutto, nonostante lo sprawl urbano della periferia, l'architetta irachena punta.

Pet Shop Boys World Tour

itinerante, 1999 (palcoscenico)

Hadid si cimenta per la prima volta nello stage per il tour del duo britannico "Pet Shop Boys", rivelando una vera, autentica visione grandangolare, come scrive Betsky.

Le musiche anni '90, "sinthpop", che mescolano i suoni del pop tradizionale con i primi strumenti digitali, proponendo un mix ibrido sperimentale, del duo - uno dei maggiori gruppi pop per successo in quegli anni, come riporta il Guinness World Record 1999 - sembrano fatte apposta per la fluidità hadidiana.

Per lo stage, Hadid immagina un nastro unico, che avvolge l'intero palco, scendendo e salendo come una rampa che si avvolge su sé stessa proponendo diverse altezze.

Naturalmente, più che di un semplice palcoscenico si tratta di una vera e propria architettura, di un padiglione itinerante a scala ridotta: il nastro si solleva, e non soltanto dà vita a un percorso, una promenade calpestabile e utilizzabile per le scene e la danza, ma conforma anche uno spazio sottostante, che funziona come un terrazzamento naturale, come se il pavimento del palco si fosse aperto dando vita a una tasca.

Il nastro, oltre a toccare i temi ricorrenti dell'opera hadidiana - la continuità, la complessità degli elementi all'interno di una superficie ininterrotta - viene utilizzato anche come back-stage su cui proiettare video e immagini durante la musica: si tratta di un mescolarsi totale di suono, immagine e spazio, che si rincorrono l'uno nell'altro inanellandosi e rimandando continuamente l'uno all'altra. La cultura "pop", di cui pure Hadid è parte integrante, come scrive Guccione, dimostra come anche la sua espressione musicale vada oltre la continua contestazione del rock, nei cui spettacoli spesso il palcoscenico, così come gli strumenti musicali stessi, vengono usati alla fine per essere distrutti, manifestando lo spirito ribelle ed eversivo - "decostruttivo"? - dello show.

Al contrario, il connubio Hadid/Pet Shop Boys sta a significare che si tratta di un connubio di espressioni non in conflitto tra loro, che non giocano più all'interno di una oscillazione tesi/antitesi ma che, al contrario, si fondono insieme negli archi tesi e dinamici delle curve che l'architetta irachena fa girare attorno ai musicisti, circondandoli, avvolgendoli in un nastro che pare voler giocare con la dualità spettatori/artisti mettendo entrambi i lati in gioco, portando gli uni negli altri.

Si tratta di uno spettacolo tridimensionale, in cui non si osserva qualcosa di statico, di "inquadrato" o incorniciato: le linee del set hadidiano, al contrario, scorniciano, aprono, destabilizzano e dinamizzano lo show, creando una sorta di magma fatto di luci, suoni, movimento, che allude a un'interazione costante tra il pubblico e gli artisti, senza costituire né una semplice e monumentale esaltazione di questi ultimi né, tantomeno, un semplice gesto "dissacrante" dell'opera in sé. Il tema, centrato, è il coinvolgimento dinamico, non un abbraccio circolare, non un'asedra, e nemmeno un piano indifferenziato; invece si tratta di un drappo che accoglie, che spazia, che scorre intorno all'ibridazione tra chi assiste e chi suona.

Una piccola prova dal punto di vista progettuale, ma anche l'ennesima manifestazione dell'interesse di Hadid per l'interazione, per la multidisciplinarietà; del suo anticonformismo di fondo che anima ancora una volta un gesto architettonico informale, diretto, pop.

Trampolino per il salto con gli sci di Bergisel

Innsbruck, Austria 1999 - 2002

Il trampolino di Innsbruck è un altro progetto di grande carica espressiva a proposito del tema della tessitura e in generale, nel panorama delle opere costruite di Hadid, è forse uno dei lavori più suggestivi ed evocativi. Il sito e il programma del progetto erano estremamente difficili: le cime del Tirolo, un paesaggio naturale mozzafiato, è configurato da una topografia montana tra le più belle al mondo, e in questo scenario era richiesta la realizzazione di un trampolino alto circa 50 metri, con una pista per il salto lunga circa 90.

Una torre tra gli alberi delle montagne tirolesi rischiava seriamente di dar vita a un vero e proprio ecomostro, deturpando il paesaggio circostante, offrendo l'ennesima prova della totale mancanza di rispetto e di cura da parte dell'uomo nei confronti dell'ambiente e dell'ecosistema.

Il risultato in termini espressivi avrebbe potuto generare un immenso "chiodo" malamente conficcato nel suolo, con, sulla cima, l'ennesimo contenitore antropico: la separazione netta, cruenta, tra architettura e natura, tra spazio antropico e spazio ambientale, con la sua topografia, il suo linguaggio, sarebbe stata la sola semantica possibile.

Forse proprio a causa dell'altissimo rischio, della difficoltà intrinseca di questo lavoro, Hadid aggredisce il progetto nel suo nodo più cruciale: la relazione tra la verticalità richiesta dal programma e l'orizzontalità del contesto naturale.

L'inevitabile torre in cemento, frutto del programma della committenza (l'altezza e il luogo, accoppiati al budget, obbligano la scelta), nella quale scorrono gli ascensori che conducono alla sala panoramica in cima, passa in secondo piano, mentre la rampa per il trampolino diviene la vera protagonista del progetto: una lingua leggera, cangiante, rivestita in pannelli metallici che riflettono il colore degli alberi intorno, ricorda un tendine, un tensore che collega come un vero e proprio ponte - infatti il progetto strutturale è proprio un ibrido tra una torre e un ponte - lo spazio panoramico con il suolo, che in questo caso sono le individualità separate dalla stessa torre da ricomporre insieme.

L'effetto di separazione viene annullato e ribaltato per mezzo di questa rampa, che salendo svirgola attorcigliandosi intorno alla capsula che svetta, ma che, proprio per mezzo di questa connessione con il terreno, non sembra un ufo appena atterrato ma, invece, dà l'impressione di essere un pezzo di montagna appena sollevatosi ma mai separatosi dal suolo di provenienza.

Uno spazio pubblico, anzi potremmo dire per la precisione "di mediazione", viene innalzato: attraverso il dinamismo della torsione tra la rampa che si trasforma, senza soluzioni di continuità, nella "nuca" della sala, anziché avvertire un senso di distacco la composizione esprime complessità, delineando un'armonica interazione tra la struttura e i pendii circostanti.

La rampa del trampolino, così come il corpo della sala sopraelevata, per essere percepita dall'occhio umano è interamente rivestita in pannelli metallici fino al punto in cui non si allontana dal corpo principale: a questo punto la pelle metallica si contrae, sollevandosi come un velo, e la leggera e curvilinea reticolare, che completa il movimento superiore aumentandone lo slancio, viene scoperta, rivelandosi per tutta la lunghezza della rampa come un esoscheletro.

Questa volta non si tratta di una contraddizione tra uno spirito strutturalista e un altro organico o addirittura decostruttivo - alla Gehry, per intenderci - ma di un organicismo compiuto, consapevole: ciascuna parte è intimamente correlata alle altre anche se differente per materiale e tecnologia costruttiva, eppure una coerenza tiene insieme ossa, cartilagini e pelle.

Il trampolino di Innsbruck, per tutte queste ragioni, ha in sé una carica simbolica dirompente, anche rispetto ad altri progetti ugualmente ben riusciti, in quanto è forse più che lecito definirlo una sorta di "autoritratto" che Hadid fa di sé stessa: il progetto è l'espressione sintetica non soltanto del lavoro fatto sino a questo punto, ma più in generale della sua formazione, della sua prospettiva originaria, che rimanda a quel primo ritratto del mondo a 89° nel quale il punto di vista decollava come un missile, staccandosi dal suolo eppure guardando il suolo, trasformandolo, in una relazione simultaneamente organica eppure cartesianamente distante e distaccata.

Come la struttura del trampolino si sopreleva, cercando però un contatto, una connessione con il terreno attraverso la rampa attorcigliata come un serpente inerpicato su un albero, così Hadid - il cui nome, Zaha, vuol dire "colei che osserva dall'alto" - cerca la ricucitura dei frammenti post-moderni seppure nella contraddizione di una separazione ancora scienziata.

Maggie's Centre Fife

Kirkcaldy, Fife, Scotland 2001 - 2006

Il centro per la cura del cancro infantile "Maggie's Centre Fife", nonostante alcune incoerenze residue (come i triangoli che forano la facciata), è tra le prime architetture a esprimere nitidamente il tema della continuità, nella sua doppia veste di tessitura degli elementi architettonici e di fusione tra materiale utilizzato e concetto alla base. La tradizionale divisione/separazione degli elementi architettonici classici (pilastri, travi, finestre, partizioni, eccetera) composta per mezzo delle geometrie platoniche giustapposte cede il posto a una scocca unica, un guscio di cemento che acquista leggerezza e identità nel suo piegarsi pur restando sempre unito, come un origami giapponese. Anche la ringhiera antistante, in ferro, è perfettamente leggibile nella sua veste materiale e insieme in quella "immateriale", dal momento che anche questa flette, seguendo il movimento suggerito dall'involucro cementizio, per esprimere il tema dell'apertura. L'intero edificio è modellato in maniera da svasare, dilatando vertiginosamente la propria sezione orizzontale, senza "bloccare" la continuità del landscape come avrebbe fatto un normale edificio estruso dal suolo: invece la svasatura fa in modo che l'ambiente naturale penetri nell'edificio in basso, spingendo verso l'interno, e sia penetrato dall'edificio in alto, con il vertice che sembra voler infilzare l'esterno come un arpione, per poi aprirsi come una ferita nella quale lasciare entrare lo spazio naturale.

In questo modo il cemento e in generale il materiale architettonico non è un mero "sostegno", un'impalcatura sulla quale è poggiata una qualsiasi forma concettuale (come avviene per la nuvola di Fuksas, prima su tutte) o ingegneristica, ma è insieme struttura e espressione artistica, superficie continua, ininterrotta che evoca senza alcun rimando figurale (proprio come aveva intuito Malevic nella sua pittura), lo spirito della complessità.

Ordrupgaard Museum Extension

Copenhagen, 2001 - 2005

Come nel Maggie's Centre, anche qui lo spazio architettonico e il suo involucro non perdono la simultaneità di espressione materica e produzione non rappresentativa, priva cioè di alcun rimando a forme e figure direttamente attinte dalla storia e dalla tradizione. Il guscio strutturale, ancora una volta in cemento, resta proprietario di un notevole spessore, che ne suggerisce il molteplice uso (all'interno del getto in cemento vi è un pacchetto completo che assicura isolamento termico, acustico e impermeabilizzazione); l'espressione resta nel fatto che l'involucro si trasforma in un nastro morbido e flessuoso, che avvolge lo spazio interno nella sua sezione, come se quest'ultimo avesse la forza di sostenerne il peso, che di fatto è quasi completamente autosostenuto dal guscio di cemento. Aspetto essenziale del progetto è la trasparenza della sottile membrana di vetro che *distingue* senza dividere spazio interno ed esterno: non vi è una reale contrapposizione tra edificio e ambiente, come già accadeva per l'architettura organica di Wright, il fuori e il dentro diventano uno. L'involucro architettonico è un anello di congiunzione che accentua la continuità scorrendo come una parte del suolo naturale che si è sollevata e arrotondata alla stessa maniera in cui si formano colline, grotte e poi alberi e funghi, integrando la funzione umana tra quelle naturali senza soluzione di continuità, per poi unirsi in maniera diretta, a-gerarchica, con il museo preesistente di cui il progetto hadidiano è espansione.

Il risultato finale dell'operazione progettuale consiste nella perdita totale della separazione tra pavimento, pareti e tetto: scompare la figura trilitica e il materiale architettonico acquisisce contemporaneamente funzione tecnica (di pelle strutturale e protettiva) e spirituale, *avvolgendo* i visitatori, riuniti all'interno di un unico drappo che si flette per accogliere il loro ingresso e il loro soggiorno, in una interezza complessiva che allude ancora una volta a quella *continuità interindividuale* di cui scrive Esposito.

Hotel Puerta America

Madrid, Spagna 2003 -2005

Nel 2003 la catena di Hotels “Silken” decide di costruire un nuovo hotel alle porte di Madrid, proprio a cavallo della superstrada che collega la capitale spagnola al suo aeroporto.

Il progetto è molto ambizioso, e punta ad assegnare ciascun piano dell’edificio a un diverso studio di progettazione, in maniera da offrire ai visitatori la possibilità di decidere lo stile del proprio piano e della propria stanza: moltissimi nomi dell’architettura internazionale partecipano al progetto, da Foster a Plasma Studio.

Zaha Hadid progetta uno di questi piani, e senza dubbio questo esempio concreto, questo collage di diversi linguaggi architettonici in un unico edificio, si presta benissimo a esemplificare la ricerca internazionale di quegli anni.

Il piano di Hadid, insieme soltanto al piano di Eva Castro / Plasma Studio, rappresenta una novità evidente, distaccandosi dagli altri progettisti per una differenza qualitativa, presentando un concetto inedito: pur restando un progetto di interior design, non si tratta più della semplice composizione di parti di arredo particolarmente eleganti, magari arricchiti per mezzo di materiali sofisticati e costosi.

Invece, Hadid presenta un progetto che tenta di superare la visione dell’arredo tradizionale, immaginando una scocca unica, una superficie continua che, come una tela, ricuce in sé ogni elemento, dal letto ai comodini passando per scaffali e sedute.

La percezione che se ne ha, una volta usciti dall’ascensore che conduce all’atrio del livello di Hadid, è quello di essere immersi in un liquido amniotico, di trovarsi in un utero accogliente e protettivo: il piano, con le sue trenta stanze, mescola simultaneamente la fluidità, la leggerezza e la scorrevolezza del corian, un materiale nuovo, composito (2/3 di alluminio e 1/3 di resina), che rende possibile portare negli interni la stessa plasmabilità che il cemento garantisce agli esterni, evocando l’armonia di una grotta subacquea, la roccia più mastodontica resa curva e setosa dallo scorrere dell’acqua.

L’impressione del visitatore, come anticipato, è di essere immerso in un fluido che azzerava la distanza tra il proprio corpo e il contenitore esterno (che non è più tale, non è più un “altro” separato dal sé), aumentando esponenzialmente il contatto sensoriale, spingendolo al limite, sulla soglia dell’erotico.

Il corian naturalmente fa la differenza: ad un primo impatto la percezione è quella di una superficie immateriale, quasi frutto della proiezione di un congegno fantascientifico che rende tridimensionale un modello digitale. Ma una volta toccato, guardato nel dettaglio della sua micro-porosità già suggerita dai riflessi, che ricorda un marmo pregiato, il corian (materiale ibrido, insieme naturale e artificiale) chiarisce la sua natura e perde l’evanescenza iniziale, diventando un guscio materico corposo, sul quale è agevole sedersi, o anche stendersi, che avvolge il corpo come un tessuto morbido nel quale è piacevole affidarsi del tutto al “fluido” spaziale nel quale si fluttua quasi senza peso.

Si tratta di un progetto che affronta in maniera esplicita e diretta il tema della correlazione degli elementi, della ricongiunzione dei frammenti dell’arredo fino ad arrivare alla relazione tra “edificio” inteso come spazio architettonico e essere umano: anche qui, l’architettura hadidiana non pretende di porsi come “altro”, “realistico” o “surreale”, austero e didattico o ribelle e provocatore, ed il legame tra il corpo architettonico e quello umano è evidente, diretto.

Senza dubbio la geometria complessa, unita ai materiali plastici, che si lascia alle spalle le figure platoniche da comporre per addizione, sottrazione, intersezione e giustapposizione, è indispensabile per la resa di una continuità che vive nell’interdipendenza delle forme ciascuna seguito e inizio dell’altra, come avviene per gli organismi viventi, in una bio-architettura che ricorda insieme gli scritti di bio-ontologia di Roberto Esposito, gli stormi di rondini e le efflorescenze subacquee.

Il tema dei flussi, concrezione molteplice del movimento

Alla fine degli anni '90, la superficie continua della Philharmonic Hall cede il passo a quello che in seguito diverrà l'elemento più popolare e distintivo della ricerca di Hadid: i flussi.

Diretta conseguenza della ricerca sulla continuità "molteplice", che non riesce a imbrigliarsi in una sola scocca architettonica, i flussi di Hadid nascono dall'assunto per cui la forma dello spazio architettonico è corollario diretto del movimento concreto delle persone che lo percorrono, e quindi è necessario immaginare un ambiente ancora più fluido, ancora più continuo, che sia espressione della vita del XXI secolo nel suo tentativo di uscire dallo stato liquido attraverso una rivertebrazione concreta delle sue attività, che si vanno correlando e connettendo dinamicamente, come avviene tra gli organi per mezzo dei vasi sanguigni.

I "flussi", veri e propri "fili" spaziali, che Hadid inizia a tessere agli albori del terzo millennio, sono forse la più importante novità per così dire "grammatica" che l'architetta irachena porta nel linguaggio architettonico internazionale: nonostante la discendenza dal Guggenheim wrightiano - e la connessione con il Mundaneum corbusiano - che però rispetto alla città si "chiudeva" avvolgendosi in un'elica, i flussi di Hadid risultano sinceramente innovativi perché si "aprono" rispetto alle traiettorie molteplici della metropoli contemporanea, senza ignorarne la complessità e senza rinunciare per questo a una coerenza chiara ed esplicita pur nella non-finitezza e, appunto, nella molteplicità dell'insieme.

Si tratta di uno strumento che irrompe nella ricerca formale di Hadid arrivando forse direttamente dai tappeti persiani - concettualmente - e dalle forme naturali alle quali l'architetta si è sempre ispirata.

Nei progetti composti attraverso i flussi, tra cui quello che a nostro parere è il vero capolavoro di Hadid, il MAXXI romano, è possibile leggere quindi due elementi essenziali: il primo è la tessitura che attivamente tiene insieme lo spazio frammentario della liquidità architettonica contemporanea senza perderne il contatto malgrado la netta diversità linguistica: i flussi sono ormai lontani anni luce dal "palazzo" storico, chiuso e separato dall'ambiente che lo circonda come un individuo autonomo, ma nella loro natura geometrica "estrusa", e nella loro "semplicità" geometrica - i flussi di questi progetti sono essenzialmente un'alternanza tra segmenti lineari e archi di circonferenza - si tratta di una diversità ancora relazionale, che generano un dialogo, una relazione di continuità, di "simbiosi" con l'estrusione dei palazzi tradizionali nei dintorni, ai quali i flussi vogliono esplicitamente aggrapparsi; l'altro elemento essenziale è la indiscutibile naturalità dei flussi, che ibridano esplicitamente la tessitura urbana con una formazione biologica, biomorfa, che inserisce una chiave di lettura inedita all'interno della città come costruito iper-antropico in conflitto con il territorio naturale.

Landengartenschau 1999

Weil am Rhein, Germania 1996-99

Lo spazio espositivo progettato per una mostra internazionale di giardinaggio a Weil am Rhein costituisce una nuova svolta nella ricerca linguistica hadidiana, un punto fermo dal quale l'architetta irachena si muoverà verso nuovi territori espressivi.

Per la prima volta Hadid utilizza un lessico che fa esplicito riferimento alla forma naturale: al contrario del progetto residenziale viennese, in quest'occasione il programma architettonico e il budget a disposizione dal cliente permettono di sperimentare una forma inedita, che non si limita più a suggerire, ad alludere a una complessità immaginata, spingendosi oltre, cercando di afferrare direttamente la geometria della complessità, la geometria della vita che non perde contatto con l'elemento umano.

Infatti, per questo progetto Hadid amplia i suoi orizzonti culturali, esce completamente al di fuori dell'ambito "geometrico" del suprematismo e finanche dell'organicismo wrightiano, e guarda direttamente alle forme della natura che conformano il background della sua sensibilità "babilonese": il delta fluviale, come le catene montuose, diventano qui riferimenti espliciti, per la prima volta. A tal proposito, scrive Hadid sulla sua monografia Thames and Hudson:

Lo spazio espositivo per una mostra internazionale di giardinaggio fa parte di una serie di progetti che cercano di creare spazialità fluide partendo dallo studio di formazioni paesaggistiche naturali: delta fluviali, catene montuose, foreste, deserti, canyon, ghiacciai e oceani. Le caratteristiche

principali di questi spazi naturali, distinti da quelli urbani e architettonici, sono le sottili definizioni territoriali e l'armonia delle transizioni, elementi che generano un ordine spaziale complesso e sfumato. Mentre l'architettura solitamente incanala, segmenta e chiude, la natura apre, offre e suggerisce. Lo spazio affastellato del padiglione incarnagli aspetti più liberatori del paesaggio. L'edificio non è contenuto e racchiuso, ma "tracima", emergendo gradualmente dall'intreccio dei sentieri, lasciando libero il visitatore di deciderne il punto di inizio e di fine.¹¹¹

Il padiglione, in seguito rinominato "Landscape formation 1", presenta numerosi spunti di lettura e si offre a numerose interpretazioni, a cominciare proprio dalla questione del passaggio dalla geometria lineare, fatta di superfici, alla curvilinearità e all'uso di forme fuse insieme. Siamo di fronte ad un edificio moderno al quale sono cresciute delle radici naturali, che si fanno strada direttamente nel terreno, dentro di esso.

La prima domanda è perché Hadid giunga solo adesso, venti anni dopo la sua tesi di laurea, alla libertà di assumere le forme della vita e della natura come linguaggio architettonico. Perché un intervallo di tempo così lungo, quando Hadid ha sempre sentito e dichiarato la sua sensibilità verso lo scambio, verso il tema della complessità come intreccio continuo e fluido tra gli elementi dell'ambiente naturale e umano? Perché una sensibilità forgiata dalla Valle dell'Eden, dall'incontro fra Tigri ed Eufrate, dalla tessitura dei tappeti e dalla fusione di paesaggio e architettura, ha dovuto attraversare un ventennio di limbo, fatto di tentativi di esprimere lo spirito della continuità della vita attraverso superfici frammentate e deflagrate?

Una risposta plausibile potrebbe essere che l'influenza dell'Architectural Association, l'incanalamento nello studio del Suprematismo indotto dal programma di studi "eversivo" della scuola londinese - sotto la supervisione di Koolhaas - costituiscono per l'architetta irachena una sorta di percorso obbligato, che in realtà "allontana", inizialmente, questo punto di arrivo, piuttosto che avvicinarlo, per inserirvi dentro, probabilmente, la contraddizione riguardo il tema del progresso e quindi del distacco.

Abbiamo già detto che per Hadid - che, come lei stessa dichiara, si trova in partenza in un sistema culturale del tutto diverso da quello strutturalista occidentale - non vi è un vero e proprio percorso razionalista e decostruttivista ma piuttosto un punto di partenza "libero", laico, sostantivato da una sensibilità diretta per il tema del "complesso": è perciò lecito ritenere che, senza l'impronta dell'Architectural Association "decostruttivista" di Rem Koolhaas, Hadid sarebbe arrivata molto prima al linguaggio compositivo del Landscape Formation 1, e, come discuteremo in seguito, vi sarebbe forse arrivata in maniera più coerente e libera da contraddizioni.

Con questo progetto Hadid conferma di non essere una "decostruttivista", e arriva nel 1996 a parlare direttamente di canyon, di sistemi montuosi, di sistemi naturali come parte integrante della composizione architettonica; riesce così in questi anni quasi - sappiamo perché "quasi" - a liberarsi dalla trappola storicista/decostruttivista uscendo dalla bipolarità infinita, facendo finalmente e direttamente riferimento alla vita e alle sue manifestazioni come un elemento di arricchimento del lessico e della semantica storica. Del resto, la grammatica biologica è la sola possibile chiave espressiva, la sola regola coerente capace di restituire quell'"ordine spaziale complesso e sfumato" di cui parla la stessa Hadid nella sua monografia, e che costituiscono il vero centro d'interesse dell'architetta irachena, alla quale non importa affatto l'infinita negazione né, quindi, la perenne distorsione e frantumazione dell'architettura classica.

Come lei stessa scrive, l'edificio "apre", "emerge gradualmente dall'intreccio di sentieri": con le linee del L.S.1 Hadid abbandona la pura rappresentazione delle schegge - i frammenti triangolati individualisti in cui è esplosa la società occidentale e che nella visione hadidiana tentano disperatamente di rincorrersi e riconnettersi per ritrovare un'unitarietà - e "apre" all'altro, che in questo caso è in primis il territorio naturale, fondendo insieme, ricucendo, la scissione cartesiana che in architettura genera anzitutto la separazione tra il palazzo e il paesaggio.

A ben vedere, non si tratta né del "nichilismo" decostruttivista, né, tantomeno, del positivismo storicista, ma di qualcosa di diverso, che risponde alla dicotomia tra "io" e "mondo" con la vita, con l'intreccio e la tessitura della vita e il suo intrinseco, insindacabile valore.

L'architettura non è più un "chiodo" piantato nel terreno a un dato punto da osservare da una certa prospettiva, ma si trasforma in un flusso, in una concrezione del movimento che non è cosa diversa dalla rete di sentieri e strade che lo circondano, che non servono più semplicemente a raggiungerlo, ma bensì a muoversi, a interagire con il suolo e con lo spazio circostante, che non è più "esterno", alieno a quello "interno" all'architettura, come anticipava Wright.

¹¹¹ Zaha Hadid, *Zaha Hadid L'opera completa*, Rizzoli, 2009, p. 91

Il padiglione, così, parte da un corrugamento della superficie naturale, che si solleva leggermente, che "emerge" appunto, così come in natura "emergono" le forme di vita vegetali dal territorio, proseguendo la ricerca linguistica iniziata con il modello della Philharmonic Hall.

E' un'architettura "senza cappello", che, anziché costituire una barriera visiva e motoria - il "muro" del palazzo - è fatta per essere calpestata, senza interrompere il cammino ma anzi proiettandolo verso l'apertura della valle. Totale assenza di conflitto, totale continuità armonica tra esterno e interno.

Si tratta di un punto di arrivo inevitabile: il riferimento ai fenomeni naturali, i canyon e le catene montuose a cui allude Hadid, è necessario e spontaneo dopo tutti gli esperimenti già fatti con le schegge magnetizzate, se si vuole concretizzare uno spazio che esprima davvero l'intreccio vitale, la complessità, che come scrive Deleuze - superando l'"*état vital*" bergsoniano - non appartiene esclusivamente al mondo del vivente, ma anche a quello *non ancora vivente* come la roccia e i minerali a cui Hadid si riferisce alla fine degli anni '90. Le crepe nella roccia arsa dal sole, le spaccature dovute al seccarsi dell'acqua, le forature della roccia dovute all'erosione: si tratta di fenomeni che, se non danno vita alla materia nell'immediato, sono alla base del meccanismo della vita, come afferma Deleuze fanno parte dello stesso drappo, solo a uno stadio di dispiegamento acerbo, ancora immaturo, che prima o poi potrebbe anche arrivare a vivere.

Deleuze, cioè, intende l'esistenza di una continuità intrinseca tra questi oggetti di fatto "inerti" - presi dal paesaggio a grande scala, come il delta del fiume - e le forme vere e proprie della vita: lo stesso delta del fiume, oppure la Valle dell'Eden dove si incontrano i due fiumi, hanno un riverbero, per esempio, nella forma dell'utero femminile, che a sua volta ha mille altri possibili riferimenti. Le forme della vita si inseguono: l'estuario di un fiume ha la stessa struttura di un albero, il quale a sua volta ha la stessa struttura dei bronchi visti alla rovescia, che ancora rimandano alla diramazione delle arterie nei sotto-vasi fino ai capillari.

Il movimento autonomo, anche solo delle viscere - che è, nella massima riduzione, la caratteristica del vivente - diviene la lettera scarlatta dell'espressività hadidiana al di là di ogni possibile e consapevole legame con l'elemento antropico, diviene negli anni la sola carica lirica vera e propria, che punta l'attenzione direttamente a questo respiro, a questa "emersione" della concrezione vitale dall'oceano dell'inerzia.

Se paragonato a Vitra - entrambi i progetti sono situati a Weil am Rhein - il padiglione sembra esserne l'evoluzione, come se i frammenti esplosi della caserma dei pompieri avessero raggiunto una temperatura di fusione e si fossero uniti insieme, senza però perdere ancora del tutto la figura antropica che risulta ancora ben leggibile nella parte "emersa" dell'edificio.

Lo stormo di schegge viene qui ricomposto, non vi sono più elementi individuali incastonati e spinti l'uno sull'altro, ma dei corpi organici, che scorrono insieme senza però mai uniformarsi, senza cadere nella serialità: i corpi che costituiscono i flussi si muovono insieme restando però liberi di iniziare e finire in momenti diversi, di curvare in maniera differente dai corpi adiacenti, tutti insieme esprimono un movimento naturale - infatti, si badi, le connessioni fluide tra i tratti più o meno lineari non avvengono con un unico centro dal quale sono descritti diversi archi di circonferenza: ciascun flusso avanza il piegamento, come spinto dalla pressione del fluido spaziale che avanza - che esprime a sua volta un vero sforzo comune, lo sforzo di un insieme di elementi solidali.

Il Landscape Formation One non è più un insieme di elementi, ma una molteplicità interconnessa, che non è altro dal sito intorno ma che completa ed è completata dall'ambiente circostante. Si tratta forse del primo progetto realmente "rizomatico", per dirla con Deleuze e Guattari, che Hadid riesce a costruire.

The Mind Zone

Millennium Dome, Londra, Inghilterra 1998-2000

L'installazione Mind Zone fu uno dei quattordici spazi espositivi temporanei all'interno del Millennium Dome, della durata di un anno.

L'obiettivo del progetto era generare uno spazio che simultaneamente fosse espressione e stimolo della riflessione, dell'attività concreta del pensiero umano, ponendo al centro del discorso, in maniera esplicita, proprio la connessione tra la mente e i suoi scorrimenti molteplici e non lineari e il corpo, nella sua percezione dello spazio, come estroflessione materica.

Il tema quindi ancora una volta riguarda il flusso, inteso stavolta come il flusso dei pensieri che scorre in maniera ininterrotta nello spazio incorporeo della mente: Hadid prova a plasmare direttamente questo flusso

immateriale, portandolo nell'ambiente fisico e lo fa con la prima caratteristica del progetto che salta all'occhio, che è anche quella più esplicita: la luce.

L'esterno dell'involucro del padiglione è interamente rivestito con una pannellatura traslucida, semitrasparente, che lascia passare la luce dei neon posti all'interno, smaterializzando completamente le pareti del padiglione. Hadid, però, non stacca l'involucro dal terreno, simboleggiando la separazione del "flusso della mente" dal corpo, dalla sfera materiale: al contrario, nella sua visione, stavolta coerente, questo flusso, pur immateriale e incorporeo, è in continuità con il resto, con l'ambiente circostante, diviene intreccio immanente.

Infatti, il primo nastro che compone il padiglione parte dall'angolazione orizzontale inclinandosi lievemente fino a curvare per poi andare a sbalzo verso sinistra: si tratta di un flusso che simula l'incorporeità dei pensieri, la loro possibilità di lanciarsi nel vuoto dell'immaginazione, o se vogliamo la capacità della creatività di uscire fuori dal dominio del reale per produrne di nuovo, per produrre nuove regole e nuovi scenari, nuovi codici e nuove grammatiche. E questo, nella traduzione hadidiana, avviene stavolta senza perdere contatto con l'aspetto concreto del suolo, senza fluttuare e senza distaccarsi dal tutto, ma anzi prendendo le mosse proprio dal terreno.

Lo spazio quindi si distingue - senza mai dividersi né separarsi in compartimenti stagni - in tre diverse zone, che richiamano lo stadio di "input" percettivo, quello dell'elaborazione e quello dell'"output", esprimendosi attraverso ambienti aperti a sezioni sovrapposte, ciascuno affacciato sugli altri, e tutti insieme avvolti in quello che sembra essere la complessificazione e l'articolazione del nastro che costituiva il blueprint pavilion; e proprio in questa ambigua distinzione "indistinta" sta l'innovazione del padiglione hadidiano: input, elaborazione e poi output in realtà non sono più separati da barriere poi "bucate" con delle porte, ma al contrario sono scenari in plastica continuità, fatti per essere percepiti e vissuti insieme, in un continuum nel quale output può ad un tratto tornare ad essere input, in cui l'elaborazione viene simultaneamente all'input e così via.

MAXXI: Museo delle arti del XXI secolo

Roma, Italia 1998 - 2009

Nel 1998 la ricerca di Hadid raggiunge un punto cruciale, il progetto realizzato a Roma, il MAXXI.

L'intero sviluppo del linguaggio architettonico nell'arco di vent'anni di lavoro sembra, con questo progetto, arrivare a un punto di non ritorno, fissando in maniera chiara e netta alcuni concetti attorno a cui la successiva opera hadidiana sarà imperniata.

Il MAXXI non è un "edificio", a differenza di tutti gli altri progetti elaborati fino a questo momento da Hadid il museo romano riesce in pieno, per la prima volta, a scavalcare totalmente il problema così come descritto da Enzo Paci: si tratta di un *campo di spazi* correlati, connessi, che però non si raggruppano mai in un elemento delineato, completo, concluso. A guardarlo dall'alto, si ha l'impressione che ciò che vediamo potrebbe non essere completo - tra l'altro, ad oggi, non lo è davvero - che a ciò che esiste potremmo aggiungere, o sottrarre, potremmo modificare, allargare o comprimere, senza per questo intaccare la coerenza interna, il significato dei flussi spaziali che Hadid "tesse" nella periferia romana.

Il senso di questo progetto sta proprio in questo intreccio di elementi, che non sono più i parallelepipedi fluttuanti e separati del Rosenthal Centre, e cioè corpi conclusi anche se relazionati da uno spazio continuo retrostante che tenta di ricomporli, ma già di per sé pure *relazioni*. Gli individui atomizzati divengono inter-individui che si collegano tra loro in una rete organica.

Come nel Guggenheim wrightiano l'architettura si riduce ai percorsi che i visitatori possono intraprendere, senza però diventare elemento singolo: questi percorsi si trasformano in emanazioni concrete, come se i flussi che compongono il progetto fossero diretta e non-mediata concrezione del movimento dei visitatori nel loro svolgersi libero e molteplice. Hadid sembra riprendere il concept della "Spiral House", moltiplicando il percorso interno in una miriade di arterie, vasi e capillari, e finendo con la cancellazione di quella sottile membrana ormai cartacea che avvolgeva la casa.

D'altra parte, è la stessa Hadid a indicare la "conchiglia" wrightiana come esempio:

Il Guggenheim museum di F.L. Wright mi piace perché nasce e si articola da un movimento invisibile. E' il modo in cui preferisco visitare le mostre: mi piace attraversarle velocemente, non

necessariamente in modo lineare, e mi piace poter tornare indietro perché, quando torni indietro, guardi le cose in modo diverso.¹¹²

Il movimento invisibile cui accenna l'architetta irachena è lo stesso che nel suo museo romano plasmerà la forma dello spazio così come accade a New York, ed è chiaro che, dalla sua descrizione, si tratta di una visione/fruizione dell'arte del tutto diversa rispetto a quella permessa dai musei tradizionali.

Il museo propone l'allargamento, la moltiplicazione di una visione pluridirezionale e multi-referenziale che diviene caleidoscopio di percezioni senza soluzioni di continuità, che gli spazi del MAXXI inverano proprio attraverso la loro tessitura immanente, il loro essere fili di un tappeto continuo, che a sua volta è un "groviglio" dei tessuti adiacenti a via Reni, ai quali rimanda anche quando non li tocca direttamente per mezzo del flusso aereo, che s'interrompe a sbalzo guardando oltre fino a ricucire nella trama complessiva anche la direzione più lontana, descrivendo e ritrovando così, in pieno, l'opera d'arte totale deleuziana, in una continuità totale che parte dall'uomo per arrivare, senza interruzioni, alla città.

E le superfici del museo romano sono "polifonie nella polifonia", sono drappi piegati in maniera differente, più o meno sviluppati, moti attuali e simultanei della mente, un continuum spaziale che diviene espressione totale del cum-plexus moriniano.

Tutte le parti dell'architettura occidentale tradizionalmente separate - i pilastri, la struttura portante in generale, le finestre, le pareti perimetrali, gli elementi di attraversamento orizzontale, le scale, gli ascensori, le partizioni, le attività stesse, gli spazi ciascuno autonomo e indipendente iscritti ciascuno nel proprio rettangolo o nell'intersezione di geometrie platoniche, fino al "palazzo" vero e proprio, parallelepipedo poggiato o addirittura staccato dal terreno - divengono qui *uno solo*, un corpo unico e *complesso* in cui ciascun elemento è letteralmente e matericamente *inseparabile* dagli altri, in cui tutte le parti scorrono insieme nel movimento complessivo di tutto lo spazio, che come un fiume ha i propri delta, le proprie sorgenti - sempre più di una - e che, come un fiume composto di fiumi, è sempre aperto a nuove aggiunte, a nuove sottrazioni, a perdere e ad acquisire nuove parti, nuovi organi emissari o immissari.

Il museo romano, d'altra parte, ha una caratteristica essenziale, che ne sottolinea ancora di più la natura aperta e relazionale: non si tratta di un edificio interamente "nuovo", di un corpo aggiunto al tessuto urbano di cui fa parte, perché invece i flussi nascono a partire proprio da un palazzo preesistente, un edificio tradizionale, in muratura, che Hadid apre, squarciandone il retro, sciogliendone lo spazio nella sorgente delle diramazioni spaziali che da questo prendono vita.

Si tratta di una vera e propria simbiosi: l'edificio preesistente relaziona il museo romano a via Guido Reni, non ne interrompe la continuità, preservando perfino gli ordini architettonici della facciata, di cui sono leggibili tutti gli elementi, dalle paraste alle modanature dei marcapiano; il museo di Hadid vi è aggrappato subito dietro, come un organismo marino che nasca sullo scafo di un relitto affondato, sfondandone e penetrandone la corazza per diramare le proprie radici più in profondità: e così il monolite diviene ancora, masso da cui s'irradiano e si diramano le superfici del museo romano.

Superfici che, dopo essere sorte dal palazzo, non si interrompono, non vi sono "fori" per l'ingresso della luce, che, come nel Guggenheim wrightiano, penetra da membrane osmotiche che sono parte organica della copertura sempre permeabile e semitrasparente, in continuo aprirsi e chiudersi intelligente della superficie a seconda della direzione assunta dal flusso spaziale contenuto. Queste superfici non si interrompono perché non sono entità inerti, che prima vengono estruse ovunque, per chiudere l'interno, e poi in seguito tagliate e forate per necessità di contatto con l'esterno: invece, si tratta di una superficie-organismo, che raggiunge la propria configurazione in un processo osmotico, di auto-conformazione, di correlazione, che nel movimento complessivo trova la giusta piega, la giusta permeabilità alla luce, il giusto spessore strutturale.

Ed è in questo scorrere continuo che il drappo spaziale genera una miriade di chiaroscuri fatti di ambienti che si connettono, si disconnettono per poi ritrovarsi in seguito, si accavallano letteralmente gli uni sugli altri, mostrando una profondità prospettica differente ad ogni angolo, ad ogni piega del cemento, ad ogni scorcio, nella quale di volta in volta possiamo scorgere uno, due o numerosi spazi percorsi a loro volta da numerosi altri visitatori, che come noi girano per il museo ma che hanno preso direzioni e combinazioni di incroci diversi dai nostri.

Questi drappi, queste pieghe ormai svolte e disciolte nella molteplicità che non si centralizza mai, che non assume mai una traiettoria unica e omogenea, conformano un Rizoma spaziale che non potrà mai più, nel post-decostruttivismo, riannodarsi su sé stesso, nemmeno per ridiventare l'elica centrale del Guggenheim wrightiano, organismo singolo anche se in simbiosi con New York, evocando le parole di Deleuze:

¹¹² Da un'intervista con H.U. Obrist pubblicata su "Domus", 87, Novembre 2004

(...) la piega respinge la crepa e il buco, che non appartengono alla stessa visione pittorica. In generale, è il modo in cui la materia si piega a rappresentare la sua tessitura. La tessitura, più che dalle sue parti eterogenee e realmente distinte, è definita dal modo in cui queste ultime diventano inseparabili in virtù di pieghe particolari. (...) E la piega di materia, o tessitura, va messa in relazione con diversi fattori, innanzitutto con la luce, col chiaroscuro, col modo in cui la piega cattura la luce, a seconda dell'ora e dell'illuminazione (...). Ma anche con la profondità: col modo in cui la piega può determinare una "profondità sottile" e sovrapponibile, come nel caso della piega di carta che definisce un minimo di profondità per la nostra scala, riscontrabile nei portacarte barocchi in "trompe-l'oeil", in cui è la rappresentazione di un cartoncino ripiegato a creare una profondità al di qua del muro; oppure con la profondità molle e sovrapposta della stoffa, che continua a ispirare la pittura e viene oggi valorizzata al massimo da Helga Heinzen, nella cui opere la rappresentazione della stoffa rigata e pieghettata copre l'intero quadro e il corpo diventa assente, in cadute o elevazioni, onde o raggi solari, che in questo caso seguono una linea proveniente dall'Islam.¹¹³

E' questa la differenza sostanziale tra l'opera di Hadid a partire dal 1998 e l'architettura organica del passato: quest'ultima, come puntualizza Tafuri¹¹⁴, ha generato edifici-organismi, che nonostante fossero aperti, permeabili, incentrati sulla vita concreta, restano "edifici", fasciati nel loro lotto o incapsulati, come alberi, nel loro fazzoletto di terreno; dal MAXXI in poi invece siamo di fronte al tentativo di plasmare un'architettura "organismo di organismi", che più che essere stomaco o polmone sia anzitutto sistema neurale, rete nervosa che punta a correlare gli organismi esistenti, così come Hadid farà concretamente con il progetto della fabbrica BMW in seguito.

Si tratta cioè del passaggio dall'individuo in relazione con l'oggetto - il progetto organico e il contesto spaziale - all'interindividualità disciolta, quella che i filosofi francesi chiamano Rizoma.

La caratteristica più lampante è espressa dalla negazione del diagramma "ad albero", nel cui schema la differenziazione avviene per costante separazione dei rami, così che i punti di arrivo, cioè le foglie, non abbiano in realtà alcun punto in comune, rifacendosi ciascuna a un proprio sottoramo, che a sua volta è collegato a un ramo fino al tronco, da cui partono tutte le estroflessioni.

Al contrario, lo schema del MAXXI è quello della rete della conoscenza, dell'ibridazione costante e continua tra diversi sistemi, sottoinsiemi e addirittura categorie apparentemente distinte: un flusso entra in contatto diverse volte con gli altri flussi, incrociandosi e distaccandosi volta per volta senza interrompere mai la possibilità d'interazione, come avviene in certi alberi dove le radici pendono dai rami, oppure nella struttura linfatica delle foglie dove ciascuna diramazione si ricollega alle altre diramazioni secondo traiettorie non lineari incrociate, così come fanno i flussi che compongono il museo.

E il MAXXI, dicevamo, non è un organismo singolo, ma è proprio un Corpo senz'Organi¹¹⁵, che a sua volta fa parte di quell'altro corpo senz'organismi che è già Roma nella sua "intera molteplicità", che è anch'essa un tappeto di spazi disposti secondo direzioni intrecciate, intersecate, complesse.

Ciascun ramo spaziale di quella radice senza fusto, senza rami e senza foglie del museo hadidiano "conduce" al resto della città, di cui è contemporaneamente parte posseduta e espressione della totalità, che ne è organo così come i singoli flussi ne sono organo, a loro volta composti da altri flussi che sono le rampe e le scale, che ancora "possiedono" le persone che ogni giorno le percorrono perché la loro anatomia è "incompleta",

¹¹³ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 62

¹¹⁴ "Rimasto estraneo ai problemi architettonico-urbanistici dell'età rooseveltiana, Wright continua a rielaborare la sua <<Broadacre>>, dandone una versione finale nell'edizione del '58 di *The living city*. Il luogo della <<grande Pace>> coincide con quello della massima mobilità. Al fondo, permane un'utopia sociale che ha le sue radici nell'anarchismo settecentesco, con tutta la nostalgia che ciò comporta per il grande accordo universale dei distinti, implicito nella *Monadologia* leibniziana. Il progetto di Wright per un grattacielo alto un miglio (1956) non contraddice l'utopia di Broadacre: entrambi negano la realtà della città esistente, entrambi intonano un inno puritano alle facoltà purificatrici del soggetto assoluto." M. Tafuri / F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa 2009, p. 319

¹¹⁵ "Un Corpo senza Organi non è un corpo vuoto o denudato d'organismi, ma un corpo sul quale tutto ciò che serve da organo (lupi, occhi di lupi, mascelle di lupi?) si distribuisce secondo fenomeni di folla, seguendo movimenti browniani, sotto forma di molteplicità molecolari. Il deserto è popolato. Dunque esso si oppone non tanto agli organismi quanto all'organizzazione degli organismi, che comporrebbe un organismo. Il Corpo senza Organi non è un corpo morto, ma un corpo vivente, tanto vivente, tanto formicolante da avere fatto saltare l'organismo e la sua organizzazione. Dei pidocchi saltano sulla spiaggia. Le colonie della pelle. Il corpo pieno senza organismi è un corpo popolato di molteplicità. E il problema dell'inconscio, senza dubbio, ha a che vedere non con la generazione, ma con il popolamento, la popolazione. Un affare di popolazione mondiale sul corpo pieno della terra, non di generazione familiare organica." Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Piani*, Alberto Castelvetti editore 2010, p. 77-78

essendo fatta per e dal loro movimento. E ancora, le persone che danno senso alla forma di quelle rampe e di quei flussi spaziali, si rigenerano in ogni momento, esattamente come avviene nella monadologia descritta da Deleuze, dove il possesso della dominante sulle dominate non è assoluto né statico, ma cambia, in un corpo che non è mai formato dalla stessa totalità di parti ma si viene formando nella continua rigenerazione delle monadi dominate che lo compongono in una tessitura totale e fluida senza tagli né discontinuità.

Si tratta di un'architettura che trasferisce così il suo codice genetico da una logica segregativa e rappresentativa a una bio-logica inclusiva e creativa che connette e tiene insieme tutto il reale vivente. Ancora una volta, val la pena di citare Deleuze per mostrare la relazione esplicita tra il pensiero complesso e la spazialità del capolavoro di Hadid:

La materia insomma non presenta soltanto strutture e figure, ma "tessiture", in quanto essa comporta quelle masse di monadi da cui risulta inseparabile. E' un concetto barocco della materia, in filosofia come in scienza e in arte, che per essere coerente deve spingersi fino a questo punto, fino a una "tessiturologia", che propugna un organismo generalizzato, ossia una presenza degli organi ovunque (la pittura di Caravaggio?). La materia seconda è vestita, ma "vestito" può significare due cose: che la materia è superficie portante, struttura rivestita di un tessuto organico, oppure che la materia è il tessuto stesso o il rivestimento, tessitura che avviluppa e include la struttura astratta.

Questo campo di massa, interindividuale, interattivo, è assai movimentato, poiché è quello delle apparenze temporanee e dei possedimenti provvisori. Ad ogni istante, aggregati di parti (mai tutte le parti insieme) abbandonano il mio corpo, e dunque masse di monadi che la mia in precedenza dominava entrano in un altro vincolo, in un altro dominio. Non sarà più la stessa massa, poiché il vincolo è cambiato, e non saranno neppure le stesse parti specifiche, poiché il nuovo vincolo effettua un nuovo smistamento, che scompone e ricompone gli aggregati specificati.¹¹⁶

Questa flessibilità, la stessa cui fa riferimento Enzo Paci, è anche la stessa che sta alla base della composizione del MAXXI, che non trae la sua forza d'insieme, la sua coerenza interna. La dicotomia e il bipolarismo tra la libertà individuale - gli "objets à reaction poétique" di Le Corbusier - e la norma "esterna" della realtà storica - la figura del Partenone e la sua maglia strutturale ortogonale trilitica - che sono stati la cifra del pensiero e della più onesta e trasparente architettura novecentesca, qui si ricompongono fondendosi insieme in uno spazio la cui struttura esprime direttamente una libertà osmotica interindividuale.

Ricollegandoci alla diversità tra l'organico di Wright - e di Paci - e il complesso di Hadid, possiamo trovare anche nella "flessibilità" del museo romano una natura differente da quella del Guggenheim: se a New York il nastro spaziale che avvolge lo spazio del museo si flette, dando vita agli ambienti dell'ingresso, dell'atrio e del percorso espositivo, esprimendo una flessibilità interna alla natura di un oggetto che resta univoco, nel museo romano siamo di fronte a una "flessibilità delle flessibilità": i nastri sono una molteplicità, e anziché comporre una struttura unitaria - come, in natura, possiamo dire di una conchiglia - compongono una rete che si diversifica e si articola - come avviene nelle strutture a rete, come i tessuti neurali che compongono le pieghe del cervello - stabilendo legami e connessioni che nello svolgimento temporale si avvicinano, si collegano per poi staccarsi e ritrovarsi in seguito. La stessa Hadid esprime questo concetto sottolineando la flessibilità del museo romano:

(...) Ritengo che tanto maggiore è la varietà di spazi che un museo può offrire, quanto più accentuata sarà la sua flessibilità. Non ci interessa più il cubo bianco, pretendere che le cose stiano per forza in un certo modo (...). Credo che oggi ci sia bisogno di avere una maggiore varietà di spazi espositivi, anche in considerazione che l'intero mondo dell'arte è in continuo mutamento, come dimostra il continuo ping-pong tra pittura e installazioni. Una cosa molto interessante riguardo al MAXXI di Roma è che non è più un oggetto, un edificio, quanto piuttosto un campo di forze e questo implica che al museo potrebbero essere collegate molte altre attività. Non si tratta più di un museo, ma di un centro che potrebbe, ad esempio, diventare una grande biblioteca. Ci sono così tanti volumi sovrapposti - non semplicemente situati l'uno accanto all'altro, ma intrecciati e annodati tra loro - che attraverso il diagramma organizzativo possono collegare alla gallerie espositive molte altre attività. E' possibile creare connessioni tra volumi diversi, esibire opere che stiano a metà tra architettura e arte, usando i ponti per creare dei collegamenti e fare del tutto un'unica mostra. Penso che lo spazio del MAXXI offra davvero la possibilità di organizzare eventi transdisciplinari. E' come camminare

¹¹⁶ G. Deleuze, *op. cit.*, p.188-189

attraverso una grande varietà di segmenti di città e osservarne gli spazi. L'organizzazione spaziale del museo di Roma consentirà di avere mostre a tutto campo, ma anche di realizzare cose molto complesse grazie all'ampio spettro di soluzioni a disposizione.¹¹⁷

E' fondamentale il passaggio da edificio-oggetto (o soggetto) a edificio-campo, implicando non soltanto la flessibilità e la molteplicità interna all'esposizione, ma anche, come sottolinea l'architetta irachena, le attività che nel museo contemporaneo non possono più ridursi alla sola esposizione.

I volumi intrecciati e annodati tra loro esprimono il tema della tessitura evocando i sistemi naturali, ma costituiscono anche la risposta ottimale al problema dello scavalco dei compartimenti stagni della vita umana, così come configurata nella società fordista, di cui parla Edgar Morin, o come aveva già suggerito Paci a proposito della compartimentazione urbanistica.

Collegare all'arte in maniera diretta altre attività - come nell'idea originaria di Hadid - significa ricomporre lo "zoning" tra lavoro, educazione, svago, arte della società liquida, proponendo l'idea di una vita organica, dove l'arte è collegata - così come sono collegate le arterie spaziali del MAXXI - con il lavoro, e il lavoro non è per forza separato dallo svago, non è un cubetto separato da altri cubetti come avviene in certi campus avanzati (che, tra l'altro, occupano i primi posti nelle classifiche di "produttività").

Hadid, contemporaneamente, punta il dito direttamente contro la tipologia tradizionale di museo:

Nel corso della storia, la tipologia del museo è cambiata enormemente - non è più quella terribile serie di stanze poste in sequenza come in un palazzo. Si è trasformato in un posto in cui è possibile sperimentare l'idea di galleria, la luce e il movimento, l'idea di pubblico e di allestire contemporaneamente più mostre che possano soddisfare pubblici differenti. Si dice che i musei siano diventati centri commerciali ma io trovo positivo il fatto che attraggano così tanta gente. Il legame tra cultura e vita pubblica è problematico e ciò che veramente differenzia il ventesimo secolo dal precedente è che il fruitore non è più solo mecenate. Il fruitore è la massa, si tratta di molte persone.¹¹⁸

Le parole chiave dell'architetta irachena sono "serie", "sequenza" e "palazzo": è contro queste che muove la sua idea di museo contemporaneo, che deve essere in grado di rompere la ripetizione e la serialità del museo dal momento in cui l'arte contemporanea non è una catena di montaggio, le opere sono tutte diverse in tutto, e quindi non c'è ragione di continuare a costiparle all'interno di stanze uguali ripetute in una griglia rigida.

L'arte contemporanea non è più arte da cavalletto, da cornice, da piedistallo, da palazzo neoclassico: è arte attuale, vitale, che chiede a gran voce integrazione coi visitatori, interazione, flusso d'interscambio, dinamismo, vita; è appunto arte "rizomatica", e questo tipo d'arte sembra chiedere esplicitamente di essere composta e diffusa secondo delle arterie spaziali che, come avviene a Roma nel MAXXI, si dipanano per traiettorie di fuga dal centro e dalla gerarchia ad albero, continuano a connettersi, si affacciano l'una sull'altra, si intrecciano e poi si allontanano, si accavallano e si fondono insieme ancora, permettendo in ogni momento la visione della complessità dell'arte nel suo essere meravigliosamente "intessuta insieme", nel suo essere piena di legami visibili e invisibili.

La questione della non serialità, e quindi della variazione e della continuità che compone insieme le diverse gallerie, è intimamente collegata al tema dello scambio senza cuciture tra gli elementi della Valle dell'Eden, lo stesso concept dei flussi intrecciati nasce dall'analogia fluviale:

Hans Ulrich Obrist - Secondo me, il MAXXI è un'esperienza cinematografica. (...) Mi chiedo fino a che punto i film hanno influenzato i tuoi edifici...

Zaha Hadid - Il cinema è soprattutto movimento, velocità e spostamento nello spazio. Ma la cosa che trovo interessante è che il cinema è fatto di fotogrammi. Prima della possibilità della modellazione digitale, il modo in cui abbiamo realizzato i nostri primi lavori - e il successivo processo di animazione - era basato sui fotogrammi e sul modo in cui ci muoviamo nello spazio, frame by frame... Ogni sequenza era diversa dalla precedente. Non c'era ripetitività, solo un movimento fluido attraverso lo spazio. Mi ricordo che una persona di Philadelphia venne all'inaugurazione di Roma con il figlio sedicenne che mi disse: "E' davvero interessante. E' come essere dentro un fiume". Io ero

¹¹⁷ Da un'intervista con H.U. Obrist pubblicata su "Domus", 87, Novembre 2004

¹¹⁸ Da un'intervista di Alice Rawsthorn a Zaha Hadid in occasione dei Frieze Talks, all'interno dei Frieze Art Fair, Londra, 21 Ottobre 2005 (traduzione di Anna Maioroli)

molto emozionata per il fatto che qualcuno assolutamente estraneo al mondo dell'architettura riuscisse a leggere il mio lavoro meglio degli architetti, che devono la loro rigidità alla loro formazione. Invece qui c'era un ragazzo che aveva colto nel segno, perché la mia idea originaria era proprio quella di un "delta", in cui lo spazio può fluire, dove il flusso principale si trasforma nelle gallerie e quelli secondari diventano ponti di connessione. La sua lettura era molto acuta.¹¹⁹

Ma il senso di questo "delta" e del fluire dello spazio dall'invaso principale nei flussi secondari in realtà è ben più ampio e parte da una lettura della città che non la individua più come una scacchiera composta dai singoli palazzi - visione di un insieme di parti incoerenti – ma come un organismo complesso, del quale la sostanza è costituita dallo spazio, in una visione "in negativo" dove è il "vuoto" tra i palazzi a essere sostantivo.

Rome is a kind of woven space. This was interesting because when you weave it this way, you constantly intersect with others. Essentially, Rome is based on the whole wall and how the wall creates vestibules of sorts. The structure is also done in the same way, and this provides stability. Basically, we eliminated the column grid, so there are no obstructions to organizing exhibits. In Rome, you can either have a show in a hall that is bent or curving, or you can do very white, boxy spaces.¹²⁰

A Roma, il sito diventa realmente parte integrante della città grazie a un flusso di forze che espandendosi oltre gli esili argini del lotto disegna un insieme di volumi intrecciati e sovrapposti. L'idea è quella di un campus urbano, in cui la tradizionale nozione di edificio si amplia in una dimensione più vasta e investe tanto lo spazio della città quanto quello interno, che contiene le funzioni espositive e museali. Intuendo le potenzialità del luogo, le sue proposte di edifici, a uso prevalentemente pubblico, rivelano i rapporti geometrici e l'ampio tessuto di relazioni tra le parti, quasi dormienti nelle aree urbane. Attraverso processi di addensamento e rarefazione che interpretano programmi funzionali complessi, il nuovo progetto appare come l'agente diretto della trasformazione e della creazione di una nuova identità. A Roma come a Strasburgo (...) la sovrapposizione di traiettorie multidirezionali prodotte dal passaggio degli utenti si solidifica, con elementi architettonici accostati o interconnessi. Questi combinano il pieno e il vuoto in un continuum fisico e percettivo, punteggiato da segni che si propagano in risonanza.¹²¹

L'eliminazione della struttura a griglia ha, un senso ben più profondo di quello della mera flessibilità degli ambienti, come accade nel centro Pompidou a Parigi, nel caso del museo romano si tratta di un'eliminazione che non lascia il posto a un parallelepipedo vuoto, che rimanda a un'assenza totale, in un'utopica neutralità che finisce per trasformarsi in gelido distacco (l'arte, nel centro parigino, finisce per ricordare troppo direttamente una merce esposta in un capannone industriale, che si astiene nel dibattito sull'esistenza e sull'arte in un qualunque diktat ingegneristico), nel MAXXI l'assenza della griglia si muta in una visione, in una concezione profonda che rinuncia alla rappresentazione della struttura "dei padri" e che metaforicamente fa dell'arte, dei visitatori, della città intorno un *ecosistema*: le gallerie sono vasi sanguigni e nervi, sinapsi di cemento e acciaio che compongono una rete continua in cui ogni elemento è tessuto insieme in una rete non-finita, di cui possiamo intuire una virtuale infinitezza, come scrive Betsky:

Al di sotto di questa forma dal segno forte e incisivo, le gallerie si aprono come cascate di luce in salita verso la luce che filtra tra gli elementi strutturali del tetto. L'espansione dello spazio verso le gallerie terrazzate e il movimento di circolazione intorno agli angoli, su e giù per le scale, attraverso una complessa disposizione di spazi prodotti da questo semplice gesto, contribuisce a creare un senso di sviluppo infinito, di una serie di sale in attesa di rivelarsi dietro l'angolo successivo.¹²²

Anche dal punto di vista della costruzione, il museo romano rimanda al Guggenheim wrightiano, utilizzando un guscio di cemento curvato (a singola curvatura, mentre il museo newyorkese è a doppia curvatura) che,

¹¹⁹ Dalla conversazione con Hans Ulrich Obrist pubblicata sulla rivista "Abitare", 501 04 2011, p. 108

¹²⁰ Zaha Hadid, da una conversazione con Hans Ulrich Obrist, pubblicata su "Conversation series 8", Verlag der Buchhandlung Walther König 2007, p. 19

¹²¹ M. Guccione, *op. cit.*, p. 23

¹²² A. Betsky, *op. cit.*, p. 13

nonostante sia faccia-vista, non ha nulla a che vedere con il modernismo eroico e manierista, come scrive Guccione:

Zaha Hadid adotta i materiali del moderno: cemento, vetro, acciaio ma tende a utilizzarli a livello di massima esasperazione formale e strutturale. (...) Lontano tanto dal trattamento faccia a vista nel significato e negli esiti della tradizione modernista, quanto dal perfezionismo algido di Tadao Ando, le potenzialità dinamiche e plastiche di questo materiale sono esaltate dall'uso estremo e radicale sperimentato direttamente nelle costruzioni.¹²³

L'uso estremo e radicale di cui parla Guccione è senz'altro nelle intenzioni di Hadid, fa parte della volontà di affrontare le barriere della tecnologia costruttiva per spostarle, per ridefinire il dominio di ciò che è fattibile rispetto a ciò che non lo è stato fino a quel momento; per questa ragione con il MAXXI e altri progetti degli stessi anni Hadid preferisce lasciare il materiale nudo sia all'esterno che all'interno, come a voler sottolineare che si tratta proprio di cemento, quello stesso cemento che siamo abituati a vedere nella stragrande maggioranza dei casi costituire travi e pilastri di edifici-scatoletta.

Naturalmente, la scelta del cemento per il MAXXI ha anche altri significati: è la stessa fluidità degli spazi che il cemento amministra e avvolge nel museo romano a chiedere a gran voce sia l'uso del cemento per coerenza costruttiva - il cemento si modella naturalmente, come si trattasse di plastilina, e rende più facile la costruzione della curvilinearità auto-portante - sia, punto questo assai delicato, l'uso del cemento come necessario contraltare, come contropartita rispetto proprio a quella fluidità che, come Bauman ammonisce, è "orribile" perché senza via di scampo.

Mentre Wright, alla fine della sua incredibile carriera, ha la sensibilità di colorare il suo Guggenheim, completando il processo verso un'organicità totale - il colore della vita, come il pigmento dei viventi, è indipendente dalla struttura, e le proprie ragioni sono fondate soprattutto da una certa interazione con l'esterno, per esempio la mimetizzazione o la comunicazione di fertilità - e proponendo un guscio che non pesa, che non esprime alcuna sete d'eternità, Zaha Hadid si aggrappa alla virilità e al vigore del cemento faccia-vista, come se questo fosse in grado di riscattare un'autorità persa nelle pieghe in cui il museo si avviluppa.

La prova della contraddizione hadidiana si trova all'interno del museo, nelle rampe e nelle scale, le cui strutture in acciaio, invece, sono rivestite con fogli metallici, a ragion veduta: lo scopo non è mascherare qualcosa, ma nemmeno esporre una "struttura"; l'evocazione innescata dal museo romano nei suoi visitatori non riguarda affatto l'interrogazione circa la funzione di travi reticolari, se e come queste abbiano la forza di sostenere il peso delle persone, né vuole riguardare la rappresentazione dell'irriducibilità della "struttura portante" come potenza - come accade in maniera ambigua e contraddittoria nel museo parigino di Piano e Rogers - da esporre: la struttura che si vuole mostrare è la struttura dello spazio¹²⁴, la struttura organica degli invasi in cemento che contengono le arterie delle rampe, che certo si reggono perché sono innervate di una qualche struttura metallica, ma ciò che trasforma l'osservatore è l'articolazione, lo scorrimento continuo e ininterrotto che evoca insieme il delta, le strutture nervose, la rete complessa dell'interindividualità.

La libertà di usare l'acciaio per le strutture interne anziché il cemento dei gusci principali degli invasi, così come la scelta di coprire le "ossa" delle rampe interne, in acciaio, appartiene alla coerenza del linguaggio organico: è la ragione per cui Aalto riveste col legno la struttura della villa Mairea, la ragione

¹²³ M. Guccione, *op. cit.*, p. 23

¹²⁴ Enzo Paci, *op. cit.*, pagg. 144 - 145: "Zevi fa notare che se in architettura oggi si parla di spazio è solo per brevità perché in realtà si intende sempre parlare di spazio-tempo, cioè lo spazio che nella natura vive e procede nel tempo, lo spazio del processo temporale che, appunto perché procede e si sviluppa, è <<organico>>. Qui la prospettiva filosofica idealistica è caduta: bisogna porsi sul piano di uno storicismo coerente che non accetta soltanto il processo delle idee ma il processo spaziotemporale delle forme, e, ancora, aggiungiamo, il tempo come direzione, consumo, bisogno che esige progetti di lavoro e lavoro, invenzione di forme nuove, di schemi e modelli nuovi che potranno diventare o non diventare arte. Le varie interpretazioni dell'architettura (politica, filosofico-religiosa, scientifica, economico-sociale, materialistica, tecnica, fisiopsicologica, formalista, spaziale), interpretazioni che se non sono assolute hanno tutte una ragione d'essere, vanno integrate e ricondotte, come vuole Zevi, ad un elemento comune <<che ne condiziona e ne determina la validità: il riconoscimento che in architettura ciò che dirige e vale è lo spazio>>. Certamente la costruzione architettonica si basa su permanenze di lunga durata per cui lo spazio, da questo e da altri punti di vista, è l'elemento decisivo dell'architettura. Ma a parte altri problemi, che qui non si possono approfondire, il tempo della permanenza deve essere ricondotto anche alla realtà naturalistica e storica della spaziotemporalità e cioè al processo. La concretezza del processo è irreversibilità temporale, consumo, bisogno ed esigenza, richiesta di soddisfazione e lavoro, apertura a sempre nuove relazioni, condizionamento del materiale, ricerca e scoperta di possibilità nuove, permanenza ed emergenza, funzione, infine, ma funzione non solo in senso meccanicistico bensì in tutti i molteplici significati che spettano al termine che dev'essere inteso come *funzione processuale e relazionale*, significati che ci riconducono alle varie interpretazioni dell'architettura."

dell'intonacatura colorata del Guggenheim newyorkese, o dei rivestimenti in pietra naturale degli interni di Fallingwater; non si vuole né esprimere la forza di uno strutturalismo invincibile né evocare l'intrinseca bipolarità della post-modernità - inceppata tra storicismo e decostruzione - affiancando alla struttura la libertà sacra dell'individuo, ma si vuole esprimere direttamente la sacralità della vita, la sua complessità, e quindi l'articolazione dell'architettura come guscio vivente, come vera e propria forma di vita, che, come ogni vivente, ha in sé gerarchie differenti, ha ossa ma ha anche cartilagini, muscoli, derma e epidermide.

Nella visione organica - e bio-ontologica - non c'è più un "esterno", gli uomini e lo spazio in cui si muovono si trovano all'interno di una placenta, in un liquido amniotico che li avvolge e li protegge, e così come le ossa non trapassano gli organi e i vasi sanguigni, ma anzi gli scorrono a fianco con strati di protezione, così persone e pilastri non si trovano in uno spazio indifferenziato ma in uno spazio "organizzato": i fogli metallici svolgono la stessa funzione che nella villa di Aalto svolgono le doghe di legno, comunicando alle persone che quelle superfici sono lì per proteggere l'interno, come una guaina che avvolga uno spazio "liscio", adattato per lo scorrimento delle persone, morbido apposta per rendere fluido ed economico il movimento in sé, il respiro della vita.

E allora per questo Hadid cade qui in netta contraddizione: la sensibilità mostrata riguardo le rampe diventa ambigua visto che non viene applicata al guscio esterno in cemento: così come le cartilagini interne - cioè le strutture in acciaio delle rampe, struttura secondaria - sono rivestite nel film metallico che ne assicura lo scorrimento fluido, a maggior ragione l'involucro di cemento doveva essere rivestito anche solo con un semplice intonaco bianco sia all'interno che all'esterno (l'esterno che poi è l'interno rispetto allo spazio urbano), senza dare l'impressione di essere "osso nudo", coprendo e proteggendo contemporaneamente il cemento e lo spazio "amniotico" fasciato al di qua e al di là dei setti.

Già all'esterno del museo, la contraddizione è abbastanza ovvia nell'incastro tra i corpi dei flussi e l'edificio preesistente, in muratura intonacata bianca, ma risulta molto più esplicita all'interno del museo, dove alla nudità del cemento - il quale pure in alcuni punti viene intonacato e tinteggiato di bianco - viene accostato il rivestimento delle balaustre nere, mischiando una sensazione di gelido distacco, derivata dal colore e dalla texture del cemento faccia-vista, all'eleganza e al calore delle balaustre verniciate nero matto, che quasi chiedono di essere toccate, contenendo persino un corrimano ergonomico nascosto in una feritoia.

E così, nonostante la rizomaticità del museo, il suo essere organismo di organismi in simbiosi, la sua apertura, la sua interconnettività, nonostante tutto, l'arte finisce per essere esposta sulle superfici di cemento nudo, e la sensazione latente - e cioè la contraddittorietà di cui abbiamo detto che, come un rumore di fondo, finisce con il turbare l'insieme - che ne consegue è che tutte le rampe, il sistema neurale che scorre e si articola, si trovino in un vuoto cosmico, nel quale arte e persone si trovano simultaneamente vicine e distanti.

In conclusione, in confronto al Guggenheim wrightiano al quale il museo romano di Hadid deve forse più di quanto la stessa architetta dichiara, il MAXXI sembra essere la necessaria evoluzione - una rete anziché un organo - priva però della sensibilità del genio di Taliesin non soltanto per quanto riguarda i rivestimenti interni ed esterni, ma anche a causa di moltissimi dettagli irrisolti che la complessità non perfettamente gestita degli incastri tra i setti in cemento spesso rivela.

D'altra parte, rispetto a tutti gli altri progetti precedenti costruiti, il MAXXI risulta essere non soltanto linguisticamente differente - saltando in pieno nella tradizione organica di Wright e Saarinen - ma anche estremamente più articolato e complesso.

Eppure, proprio a causa di questi "difetti" semantici, tra i quali forse possono essere inseriti i pilastri inclinati della fiancata - che rimandano e non rimandano alla separazione dal terreno, tema contraddittorio rispetto a quello della continuità e della complessità - il MAXXI e Hadid risultano vere e proprie ibridazioni, probabilmente assai più potenti da un punto di vista provocatorio e in generale comunicativo a Roma.

Qui, nella capitale della tradizione occidentale, proprio a causa di queste ibridazioni contraddittorie tra la semantica organica e quella tradizionale, il MAXXI non costituisce un elemento di totale "estraneità", così come avviene a New York con il Guggenheim, riuscendo ad ancorarsi meglio, a incastrarsi di più nell'immaginario collettivo, come un organismo che porti in sé una profonda carica mutagenica e insieme alcuni caratteri del genotipo precedente. Anche questo concorre a fare di Hadid una vera e propria "tessitrice" anche rispetto alle culture, inserendo all'interno del tessuto romano un'architettura neo-organica - cioè anche neo-barocca, o complessa, o semplicemente vivente - che porta ancora in sé alcuni segni della tradizione storica.

Ampliamento del museo Reina Sofia (non realizzato)

Madrid, Spagna 1999

Il progetto per l'ampliamento del Reina Sofia porta avanti il concetto di campo di flussi intrecciati come corpo spaziale vero e proprio, ciò che nel MAXXI era "tiepido", calmo, sereno, in questa proposta diviene turbinio di movimenti, in sezione è possibile leggere gli affacci continui, le doppie, triple, quaduple altezze dei flussi che si connettono lasciando lo spazio libero di fluire dall'uno all'altro, come un liquido in perenne movimento osmotico.

La relazione del progetto hadidiano con il preesistente museo - un classico edificio a corte chiusa - esprime nitidamente la volontà di proporre un'alternativa chiara alla figura classica: il ganglio nervoso modellato a mano dall'architetta irachena, attraverso dipinti e plastici, sembra voler aprire l'involucro della scatola adiacente, rompendo la sua postura per coinvolgerlo nell'interazione, per renderlo parte di una continuità spaziale.

I flussi hadidiani si agganciano al museo preesistente, come se fossero l'emanazione dei corridoi dell'edificio che a un tratto spaccano l'involucro esterno per schizzare fuori, come dei geyser orizzontali, e diventare parte organica del resto della tessitura, le cui diverse direzioni sono dedotte dal contesto spaziale urbano - così come Hadid aveva già fatto con il MAXXI romano - e poi riassemblate, attorcigliate, riannodate insieme in una configurazione dinamica e drammatica, che bilancia, con le sue torsioni nervose, la stasi e la monotonia delle gallerie del museo che amplia, di cui costituisce controparte in una figura che infine risulta "ibrido" vivace, vibrante.

Il rapporto con la città, con lo spazio circostante, una volta sparito il diaframma di divisione interno/esterno, è profondamente diverso: la forma dell'edificio, anzi la forma dei flussi che compongono l'ampliamento, è relazionata alla forma dello spazio esterno, poichè i flussi vengono piegati, compressi o dilatati dalla conformazione dello spazio urbano, e, contemporaneamente, lo spazio urbano fluisce all'interno delle pieghe dei flussi senza una vera e propria separazione, accennando anche ad una continuità interno/esterno.

Infatti, nonostante il tema della tessitura, della connessione tra i diversi elementi che si annodano tra loro in continuità con lo spazio urbano "esterno", sia senz'altro la prima cifra di questo progetto, dall'esterno però questi flussi che non si fissano mai in una figura chiusa, ma propongono simultaneamente quell'edificio non-edificio di cui scriveva Paci: come per il MAXXI, si tratta di un edificio non più "scatola magica", impermeabile oggetto monolitico poggiato sul terreno, ma organismo aperto che si lascia attraversare dallo sguardo e dal movimento.

Museo per la collezione reale (non realizzato)

Madrid, Spagna 1999

Il museo per la collezione reale appartiene alla medesima ricerca dell'ampliamento del Reina Sofia, e viene sviluppato negli stessi mesi. A una prima, superficiale lettura dei disegni di Hadid, il concetto sembra essere molto simile a quello dell'ampliamento: i flussi, anche qui, sono protagonisti della composizione intera, e conformano lo spazio interno dell'edificio come chiave morfogenetica.

In realtà, l'edificio non è però semplicemente composto dai flussi come avviene nel Reina Sofia, essendo ipogeo: lo spazio si articola interamente al di sotto del lastrico della piazza fra il palazzo reale e la Catedral de la Almudena e per la prima volta il linguaggio architettonico hadidiano sfrutta un'analogia diretta, palese con il mondo naturale.

Infatti, l'intero corpo architettonico non ha una forma propria, ma si configura al negativo, secondo un processo inverso rispetto a quello che conforma il Reina Sofia o il MAXXI, che sottrae al volume del terreno per dare vita allo spazio del museo: non si tratta però di una sottrazione "geometrica" lineare ma invece di una vera e propria "erosione", come se lo spazio penetrasse nel sottosuolo come acqua e vi scavasse anfratti più o meno intimi o aperti.

La costrizione data dal sito, la natura ipogea del progetto richiesto, costituiscono probabilmente una ragione che spinge la creatività di Hadid a fare i conti con la necessità di immaginare qualcosa che "scavalchi" l'impossibilità di scolpire i volumi esterni, i flussi dei progetti contemporanei a questo, dal momento in cui non c'è un vuoto nel quale comporre drammaticamente i percorsi e le traiettorie spaziali.

Questa necessità fa sì che i nastri in cemento a sbalzo cedano il posto a un guscio materico unitario, che non vive della lirica dell'interazione dei flussi in quanto elementi separati che si rincorrono per collegarsi e unirsi, anticipando di qualche anno gli esiti della ricerca linguistica successiva al MAXXI.

Si tratta, cioè, di una necessità di sintesi che incanala la ricerca linguistica in una più diretta e viva analogia biomorfa: l'erosione cui si è accennato nasce cioè come risposta immediata alla volontà di creare le connessioni tra i percorsi e quindi di dare vita all'intreccio organico dei flussi, che, per essere visibili e funzionali all'interno di uno spazio ipogeo, sono conformati al negativo, come delle caverne che si differenziano da un canyon centrale che innerva tutto lo spazio del museo.

Il progetto, nelle planimetrie come nelle sezioni ma soprattutto nel plastico, raggiunge una complessità spaziale composta da un intreccio di rampe, di percorsi scavati, per la prima volta davvero in grado di evocare la complessità organica, l'intreccio senza soluzioni di continuità che struttura le forme di vita nel loro articolarsi, differenziarsi, correlarsi; e senz'altro oltre al tema dell'intreccio il progetto accenna il tema dell'apertura, spalancando il canyon centrale a partire dall'ingresso, lasciando i visitatori liberi di percepire gli snodi del percorso in maniera unitaria.

Lo squarcio costituisce un altro elemento primario di questo progetto, anticipando moltissimi altri progetti - come la stazione dell'alta velocità di Afragola: non vi sono più successioni di stanze tutte uguali collegate per mezzo di corridoi, ma uno spazio di mediazione relazionale e interattivo diventa il cuore vero del progetto.

Uno spazio in grado di costituire l'incontro, e da qui il tema dell'"apertura", tra il pubblico e il privato, e quindi tra l'esterno del progetto - la piazza sovrastante - e l'interno delle opere d'arte, e dell'animo umano: come accade nel Guggenheim wrightiano, dove il percorso si attorciglia attorno a quella darsena di luce, anche qui il canyon diventa un catalizzatore, nel quale e dal quale prendono vita i percorsi e le esposizioni secondarie, grazie al quale tutto è connesso.

Metapolis, Charleroi/Danses

Charleroi, Belgio 1999

Il 1999 è anche l'anno in cui Zaha Hadid inizia più intensamente a "ibridare" altri campi non prettamente architettonici con il suo linguaggio compositivo e, quindi, coi temi della sua ricerca: la coreografia di Frédéric Flamand per la compagnia di danza Charleroi/Danses è forse una delle ibridazioni meglio riuscite.

L'obiettivo dello spettacolo così come immaginato da Flamand è chiaro: la città contemporanea, i suoi ritmi, il suo perpetuo movimento, dolce e violento, e soprattutto gli intrecci, l'annodarsi di eventi che, come fili invisibili, collegano tutto e tracciano il profilo di un organismo totale.

La performance inizia con un mega schermo in cui la proiezione di un'autostrada con auto in corsa fa da sfondo a un corpo nudo, che, arrampicato alla proiezione, tenta di scendere, faticosamente, da quell'immagine, come fuggendo dall'alienazione di una vita disumana, il rischio post-umano della contemporaneità.

Simultaneamente alla discesa di questo corpo, anche la proiezione viene come risucchiata dal basso, terminando nello stesso momento in cui il ballerino tocca terra: metafora della liberazione, del ritrovamento del suolo, del contatto con il terreno come prima manifestazione d'umanità.

In seguito, la performance inizia: corpi nudi di ballerini trascinano i ponti disegnati da Hadid, composti da molti materiali diversi per ottenere un effetto non puramente metallico ma sfumato, sfaccettato; e i ponti sono nuova metafora dello show, ne costituiscono insieme la materia - la sola altra materia con cui interagiscono i corpi dei ballerini - e l'allegoria.

I ponti sono le connessioni, i fili dell'intreccio da tessere tra gli esseri umani, i collegamenti che, nel loro continuo movimento, nella loro perpetua trasformazione - i ponti sono flessibili, e vengono riconfigurati in diversi assetti durante lo spettacolo - rendono possibile la rete, l'organica correlazione tra i corpi.

La danza, naturalmente, è la protagonista dello spettacolo e, supportata dai ponti mobili, evoca con grandissima intensità quella continuità differenziata che è il tema dell'intreccio, dello spazio fluido che viene plasmato insieme dai materiali e dai corpi, come parte di una medesima sostanza che non è mai assoluta e sempre complessa, ibridata.

Le differenze tra i diversi corpi, maschili e femminili, esili e vigorosi, risuonano nelle differenze tra i ponti, che come i corpi cambiano e diventano differenti, e il riverbero di queste differenze attraverso la danza e la musica si fa continuità; una forma di continuità che non si avvale della semplice ripetizione seriale, che non

rimanda all'uguaglianza aritmetica lineare, ma evoca la continuità e la complessità della topologia naturale, dell'ecosistema naturale dove l'insieme di individui di una stessa specie non dà mai vita a una monotona serialità ma sempre a uno stormo in trasformazione: è così per gli alberi, che formano nuvole di verde, è così per uccelli, pesci.

Non una cristallina e rigida sequenza di individui tenuti insieme da una maglia di acciaio, e nemmeno una liquida sostanza di atomi senza coesione, che nella performance è rappresentata dallo schermo con l'autostrada da cui si fugge, si discende: lo show propone qualcosa di diverso, una "nuova armonia", una sinfonia di sinfonie, come la chiama Gilles Deleuze alla fine del libro "La Piegna", che è la risposta alla diagnosi sociale di Bauman, e che è la manifestazione concreta, corporea e insieme architettonica - il tema del ponte come collegamento, connessione interindividuale - alla richiesta di mediazione, di ricomposizione, di ricucitura tra i frammenti scissi e solitari della post-modernità.

D'altra parte, che la danza sia molto vicina, potremmo dire "prossima", alla ricerca spaziale di Hadid è cosa ovvia, e questa piccola installazione sarà progenitrice dello spettacolo d'inaugurazione del MAXXI del corpo di ballo di Sasha Waltz: il punto di contatto sta proprio nell'interazione di corpo e spazio, nello scambio continuo tra il movimento concreto e l'architettura che prende forma da questa interazione, attraverso la relazione con il corpo. Non più una dicotomia, una bipolarità irrisolta tra individuo e struttura, tra creatività e "realtà", ma una "creatività reale", una "interindividualità strutturata" che si avvale di un guscio dinamico per inverarsi.

Meshworks (Reticoli)

Villa Medici, Roma, Italia 2000

In occasione dell'esposizione biennale tenuta alla Villa Medici a Roma, Zaha Hadid dà vita a un'installazione estremamente semplice e al contempo in grado di comunicare in maniera diretta ed efficace il tema principale della sua ricerca.

Hadid "la tessitrice" pone ancora una volta la tessitura, l'intreccio, al centro dell'opera, dando vita a una ragnatela "sintetizzata", composta da un numero di fasci di cavi rossi tesi, che generano una "rete" materica, che intreccia gli angoli del giardino rinascimentale, collegando punti diversi in maniere differenti: i cavi scorrono a fianco, o si scavalcano, componendo una tessitura irregolare, una maglia spaziale che tenta di avviluppare lo spazio del giardino in una trama coerente e dinamica.

Finanche le statue del giardino fanno parte dell'interazione che la ragnatela innesca nello spazio: i nastri quasi le sfiorano, le circondano, le smuovono, evocando un dinamismo, una pulsione cinetica che accomuna tutti gli oggetti del campo di forza.

Attraverso il colore rosso acceso, e la disposizione dei vari "fasci nervosi", Hadid cambia prospettiva al giardino quadrangolare, innescandovi una serie di relazioni inattese, che seppure suggerite da semplici cavi tesi, riescono a "scombussolare" l'intero assetto statico dell'ambiente, smuovendolo e suggerendo una connessione onnipresente, che anche se invisibile o solo suggerita, tesse insieme ogni elemento in gioco.

National Library of Quebec (non realizzato)

Montreal, Quebec, Canada 2000

Il progetto per la biblioteca nazionale del Quebec, anche se di fatto è solo un concept, resta un elemento di grande interesse per la maniera inedita di affrontare il tema dell'organizzazione e articolazione spaziale di uno spazio destinato alla cultura.

Hadid non si ferma allo studio di uno spazio ove archiviare, catalogare e consultare libri, spingendosi oltre, nella ricerca di una forma spaziale capace di fornire riparo fisico ai volumi, ma anche di esprimere, di comunicare questa articolazione attraverso la struttura stessa dello spazio.

La struttura del concept, infatti, viene concepita come una sorta di rete, in analogia a quella del MAXXI, dove però i flussi non soltanto si differenziano per connettersi e disconnettersi, ma si conformano interagendo con la "rete" della conoscenza.

Punto cruciale del concept è che l'articolazione dei flussi non ricade nel paradigma della separazione cartesiana, non ripete quella scissione senza speranza tra settore umanistico e settore scientifico verso cui Edgar Morin ha tanto messo in guardia: la biblioteca di Hadid e Schumacher esprime esattamente il concetto della complessità nel sapere, così come suggerito dal filosofo francese.

La compartimentazione tradizionale, la divisione in categorie non comunicanti, la specializzazione come privazione di visione d'insieme, del tutto nelle parti e delle parti nel tutto, scompare nell'organizzazione spaziale della biblioteca, i cui rami non si separano mai una volta per tutte, ma come nel MAXXI tornano sempre a toccarsi, a intersecarsi, come nervi che continuano fino all'ultimo a interagire tra loro.

Ne scrive Patrik Schumacher:

But this linear system of ramification is only the most basic backbone and point of departure for a whole series of overlaps, crossovers and lateral connections - e.g. economics is an important field of conversion and intersection between the humanities and hard sciences. The system becomes a network of multiple paths which allows for explorative browsing while the primary distinctions give an orienting armature to the increasingly complex labyrinth.¹²⁵

Come abbiamo più volte sottolineato, il concetto di organico espresso dai lavori dal MAXXI in poi non si rifà più a un modello rigido, ma piuttosto al concetto deleuziano di organico, inteso come rizoma: non esiste più una ramificazione completamente ad albero, o una progressione lineare: il crossover, l'intreccio, l'intersezione, l'ibridazione diventa la modalità con la quale la cultura si fonde con la natura - in perfetta coerenza con il pensiero vivente - e il processo attraverso cui l'architettura acquisisce struttura, anatomia e fisiologia, dei sistemi viventi. La biblioteca non è più un "edificio adibito a biblioteca", ma una vera e propria forma vivente, che si è conformata e adattata specificatamente per lo scopo.

Così, se l'architettura non è più solo storia e tradizione, costruzione e tecnologia, ma anche natura, vita, processo biologico diretto, è chiaro che il modello a cui deve far riferimento l'articolazione spaziale della biblioteca è quello moriniano, dove giustamente l'economia è legata e lega insieme scienza e umanesimo, in una network complessa, in cui dal sistema "ad albero" si è passati al sistema "a rete" che consente intersezioni, ibridazioni, scambi continui e multireferenziali.

Quello che Schumacher definisce come un sistema strutturale "dorsale", la colonna vertebrale del progetto da cui poi iniziano le diramazioni spaziali, è ancora una volta lo spazio di mediazione che torna ad essere centrale rispetto al progetto: come nel MAXXI, dove le rampe e le gallerie si articolano a partire da uno spazio comune che lascia navigare visivamente nelle varie estroflessioni, così in questa biblioteca accade la stessa cosa, con i "tronchi" spaziali da cui poi vengono diramati gli spazi differenziati.

Il concetto deleuziano di piega viene seguito a pieno: è lo spazio principale che si piega e si dispiega per aprire e chiudere gli spazi via via più differenziati, pur restando questi spazi in continua e reciproca relazione tra loro e con il principale; l'erosione delle corti interne, sulle quali le diramazioni si affacciano creando una texture permeabile, non monolitica, che lascia penetrare aria e luce all'interno delle diramazioni spaziali della biblioteca, in maniera molto simile a quanto avviene nel MAXXI.

Il progetto della biblioteca del Quebec cade nel punto cruciale, e cioè proprio sulla relazione edificio-contesto, che viene quasi dimenticata, a causa di una totale chiusura introspettiva, che nella riflessione tra diramazioni spaziali/culturali perde completamente l'apertura verso l'esterno, l'interazione e la continuità con lo spazio urbano.

Il guscio di diramazioni si fa quasi compatto in facciata, respingendo qualsiasi interazione con le testate degli edifici preesistenti che si attestano sul fronte strada che pure lambisce la biblioteca, che diviene un monoblocco inquietante, staccato dal suolo e muto rispetto alla differenziazione dei percorsi che arrivano dalla città.

Questa contraddizione profonda, che esprime una relazionalità "castrata", come avviene più intensamente nel Phaeno Science museum, apre la strada, accanto alla interattività e alla complessità degli spazi interni, ad una nuova espressione del paradigma cartesiano.

¹²⁵ Patrik Schumacher, *Digital Hadid Landscapes in Motion*, Birkhauser 2004, p. 42 - 43

Edificio principale dello stabilimento BMW

Lipsia, Germania 2001 – 2005

L'edificio che Hadid progetta a Lipsia, come completamento di una sede preesistente, è insieme al MAXXI il punto più alto di espressione del tema della inter-connessione: il fatto che l'attività sia più specialistica e in un certo senso più "restrittiva", aumenta forse ancora di più la carica evocativa dell'edificio, e ciò che nel MAXXI era in qualche modo "semplice" per via della libertà intrinseca nell'organizzazione di gallerie d'arte, diviene qui regola perfettamente calcolata e controllata.

La caratteristica essenziale del progetto è il programma principale: riunire i fabbricati preesistenti attraverso un corpo architettonico capace di fungere da vero e proprio "ponte", un edificio-connessione che metta a sistema i corpi separati e indipendenti dei capannoni intorno.

Dal principio è esplicita la questione metaforica, chiave della lettura del progetto di Hadid, che finalmente ha chiaro in mente l'obiettivo della sua fluidità, come strumento di ricucitura, di ricomposizione di quei capannoni che, con i progetti precedenti, erano solo sfiorati, lambiti, da lastre e spazi che, seppure provandoci in nuce, non riuscivano a concretizzare quella continuità senza cuciture dell'intuizione hadidiana. Gli individui distanti e distaccati vengono aggrediti come muscoli, come organi ai quali manchi un tessuto nervoso che li sincronizzi, che li orchestri; i capannoni diventano stomaci e polmoni a cui Hadid affianca una rete di fasci nervosi che li rende organismo unitario e organico.

Le strutture spaziali che nel MAXXI evocano la complessità del reale per mezzo di accavallamenti, continuità, multireferenzialità spaziale, qui diventano programmi reali, che sostengono e migliorano la catena di montaggio dell'industria in maniera concreta e funzionale. Eppure il significato dell'edificio/fascio nervoso progettato da Hadid non si conclude in un semplice miglioramento della produzione.

Il concetto, ancora una volta, che sottende gli spazi della fabbrica BMW, è quello di una produttività che aumenta uscendo dalla compartimentazione e dalla separazione delle attività e dei processi, che nella catena produttiva contemporanea non sono più quelli fordisti della separazione e specializzazione ma divengono quelli post-fordisti del network: colletti bianchi e operai svolgono le loro mansioni all'interno di un unico spazio produttivo privo di barriere, i cui flessi esprimono una continuità totale, che cuce insieme, in una rete viva, il lavoro di chi siede al computer con quello di chi amministra il montaggio concreto delle parti meccaniche.

Automobili scorrono per mezzo di nastri trasportatori in cima, nelle gallerie spaziali del complesso, come impulsi elettrici di un vero sistema nervoso: ancora incomplete, le parti vengono trasportate dai capannoni preesistenti negli altri spazi, e vengono simultaneamente completate senza interruzioni.

Schumacher, a proposito di questo progetto, infatti scrive:

The architecture we are developing is no longer the architecture of repetition and pre-conceived forms. Rather, it is an organic architecture that is able to adapt and mould itself to the peculiarities of the terrain, to orient itself to the various directions of access and to synthesize a complex series of concerns into a seamless and integrated whole. This is made possible by the curve-linear morphology that can incorporate a multitude of forms and directions without fragmentation. New, numerically controlled manufacturing techniques make this quasi-natural process of formal variation possible and affordable. The result is aiming to come closer to the compelling beauty of living organisms.¹²⁶

Sono ovvi i riverberi deleuziani di queste affermazioni: la ripetizione, la forma precostituita, la frammentazione e la separazione diventano i "tabù" di una semantica post-decostruttivista complessa, così come le affermazioni che descrivono un'architettura organica che mira alla bellezza degli organismi viventi fanno capo al pensiero complesso e alla bio-ontologia.

Eppure, anche in questo progetto, se le braccia dell'edificio sono effettivamente nervi capaci di connettere, di correlare, se lo spazio hadidiano riesce davvero a diventare quell'ambiente di mediazione, che fonde le attività della vita dell'uomo, che ne articola i processi in maniera aperta e continua, dando vita a un vero e proprio testamento architettonico del pensiero "ultra-moderno" (per dirla con le parole di Esposito), come nel MAXXI anche qui ci sono alcune contraddizioni, che minano la coerenza d'insieme e quindi l'espressione complessiva del tema della complessità, testimoniando il fatto che Hadid non possa che di rado allontanarsi dalla sua ambiguità di fondo.

¹²⁶ P. Schumacher, *op. cit.*, p. 51

Innanzitutto, come nel MAXXI, anche qui Hadid dimostra la medesima scarsa sensibilità al tema dell'interno, dell'accoglimento dello spazio vitale, ricadendo ancora una volta nell'uso contraddittorio del cemento faccia-vista. Come nel museo romano, anche qui le strutture in cemento armato restituiscono un senso di freddezza, che viene fuori ancora da una volontà di imporre le curve di un'architettura che per sua stessa definizione dovrebbe invece essere leggiadra, fragile e non eterna., prim'ancora che accogliente

Anche qui assistiamo alla contraddizione tra fasciature metalliche, tra rivestimenti più o meno organici, e tra i setti in cemento nudi, contraddizione che non lascia dubbi sulla questione profonda già descritta.

In secondo luogo, come nel museo romano, anche qui un'altra contraddizione è senz'altro quella del distacco dal terreno, la sopraelevazione del nastro di facciata che viene trattato come una strada sopraelevata, mantenuta per mezzo di piloni in cemento – sempre faccia-vista – che ricordano i piloni delle autostrade, i luoghi - non-luoghi più disumani dell'habitat contemporaneo.

Si tratta di un distacco netto, che ricorda le “radici” costruttiviste di Hadid, che trova in questa separazione/fluttuazione la sua espressione più diretta: non si tratta dello “slancio” calcolato che nel MAXXI dà vita al flusso panoramico, che ricuce la connessione con il tessuto romano di là del lotto, né agli sbalzi wrightiani che esprimono la volontà vitale di tendere le foglie al sole e all'aria, di allungare allo spasimo le radici per trovare indispensabili nutrienti, la sopraelevazione della struttura risulta invece un altezzoso distacco, che mette una distanza contraddittoria e ambigua tra il “sotto” del terreno e il “sopra” dell'edificio, anche qui evocando lo straniamento che abbiamo rintracciato nell'assenza di relazioni della biblioteca del Quebec.

Tutto - capannoni, uffici - è fluido e connesso, eppure il tutto - l'industria post-fordista, simbolo del "progresso" hadidiano - è separato da un "resto" così come nell'idea hadidiana il progresso umano continua a essere volto alla dominazione del mondo e della natura: concretamente è come se Hadid, nonostante la pulsione originaria alla riconnessione e alla complessità, non riuscisse comunque a sottrarsi alla volontà di creare una distanza tra le sue composizioni e, in certi frangenti e in certi luoghi, ciò che - il terreno, o il resto della città - ne risulta mero spettatore, o bacheca: da qui il rigurgito cartesiano che serpeggia tra le pieghe dei suoi progetti, come pericolo in agguato dietro ogni sopraelevazione, ogni setto in cemento faccia-vista, ogni accelerazione esagerata.

Stazione TAV Napoli – Afragola

Napoli, Italia 2004 – 2014

La stazione dell'alta velocità di Afragola, attualmente in costruzione, rappresenta un altro successo in termini di espressione del tema della tessitura/connessione, costituendo un felice esempio di architettura che tiene insieme e correla elementi altrimenti destinati alla distanza e al distacco.

I binari sono da sempre elemento problematico del panorama contemporaneo: da un lato i trasporti su ferro sono senza dubbio la modalità più ecologica e sostenibile per la mobilità, dall'altro rappresentano una barriera per molti versi disastrosa, sia in riferimento al territorio antropico che a quello naturale.

I binari dividono il terreno in due lembi, rappresentano spesso una zona vietata ai pedoni e rendono complicata la gestione del passaggio da una parte all'altra: è proprio questo il nodo che il progetto di Hadid aggredisce e affronta per primo, legando insieme non solo la problematica dello scavalco della barriera – binari ma anche la questione del dinamismo intrinseco nel programma della stazione.

Infatti il corpo architettonico nasce dalla doppia volontà di ricollegare, di ricucire insieme i due lembi di territorio e di esprimere la pulsione cinetica della linea ad alta velocità: una visione opposta a quella di una stazione tradizionale con sottopassaggio e ingresso secondario dall'altro lato dei binari, che in questo caso risulta vincente non essendoci alcun tessuto urbano esistente con cui relazionarsi.

Hadid immagina innanzitutto un ponte, ancora una volta, che nell'atto di ricollegare i due lati si lascia deformare, anzi: informare dalla pulsione cinetica del passaggio dei treni, comunicando ai visitatori immediatamente due cose, che quello che hanno davanti è uno strumento che permetterà loro di andare al di là della barriera e che quella non è una stazione tradizionale ma riguarda nello specifico l'alta velocità della mobilità su ferro odierna.

Quindi, il progetto di Afragola pone in essere per la prima volta il simbolo rincorso da Hadid fin dagli anni '70, quel “ponte” abitabile che già veniva proposto nella tesi di laurea sulla scia dei modelli maleviciani: qui il concetto di abitabilità è esteso a nuovi domini, non si tratta semplicemente di un ponte che include spazi

per altre attività, ma di un'abitabilità (in inglese, "livability", della tradizione organica wright-aaltiana) che abbraccia il campo semantico psicosomatico.

Il ponte offre il suo passaggio ai passeggeri come una vera e propria arteria, una sinapsi fisica che unisce la semplice funzione ferroviaria alla comunicazione delle sue ragioni d'essere, esprimendo simultaneamente attraverso il corpo – e quindi lo spazio "esterno" – e attraverso lo spazio interno la sua complessità, la sua tessitura.

In questo progetto più che in altri il concetto di fluidità/dinamismo trova il suo naturale bilanciamento in quello spazio di mediazione di cui si è già parlato: la stazione si anima e si riverte in un canyon spaziale sul quale si articolano e si affacciano, per mezzo di balconate, ponti interni e altri generi di affacci, tutte le attività orbitanti intorno alla stazione, generando doppie altezze che seguono senza interrompere il flusso spaziale principale che conduce da una "riva" all'altra del terreno separato dai binari.

Le piante della stazione ricordano molto da vicino gli organismi vegetali, dove le cellule trovano nutriente e quindi prosperano intorno ai canali di scorrimento principali; così il canyon diventa l'occasione di aprirsi all'esterno per lasciar penetrare luce e aria, come se ciò che costituisse la stazione fosse uno dei flussi spaziali del MAXXI divenuto ipertrofico.

Il movimento principale dei visitatori diviene automaticamente carapace spaziale, al contrario di quanto avviene nella stragrande maggioranza delle stazioni, dove è necessario orientarsi per mezzo dei segnali, qui è possibile "navigare" nello spazio in maniera assolutamente intuitiva, senza bisogno di conoscere la struttura e senza bisogno di rifarsi a modelli tradizionali di cui si ha già esperienza: il flusso spaziale centrale sostiene tutte le rampe che accedono alle piattaforme dei binari, che diventano emissari e immissari – oppure capillari, innervazioni secondarie – in cui lo spazio principale scorre senza soluzione di continuità.

Anche qui, come nel MAXXI, la struttura in cemento armato principale è il letto del fiume, lo scheletro nel quale rampe, solai e solette in acciaio si articolano come cartilagini: in questo caso Hadid non fa uso del cemento faccia-vista se non negli esterni laterali, dove la stazione tocca terra, minimizzando l'usuale effetto contraddittorio del materiale nudo.

Invece, nella maggior parte delle superfici interne, Hadid utilizza un rivestimento continuo, che ricorda moltissimo gli interni dell'hotel Puerta America in termini di fluidità e scorrevolezza, plasmando uno spazio che evoca la velocità e la connettività dei flussi di dati della rete o degli impulsi elettrici dei tessuti neurali, spronando i passeggeri a sentirsi parte di una rete di connessioni ben più ampia, di cui sono contemporaneamente singoli neuroni e bit di dati, e di cui la stazione stessa non è che una sinapsi.

Edifici campus

Barcellona, Spagna 2006 –

Iper-organica, dinamica e complessa la torre a spirale – come la chiama la stessa Hadid – sintetizza molto di quanto messo a punto durante i primi anni del 2000: multidirezionalità, assetto variabile, elasticità, fusione di attività diverse tenute insieme da spazi comuni e molto altro sono gli elementi alla base di questo progetto che ancora una volta sembra sviluppare il concetto di crescita organica, tenendo insieme in maniera vibrante e vitale la figura dell'edificio a corte tipico dell'architettura mediterranea e quella di un organismo vivente che si attorciglia nel suo carapace, immagine già evocata dal Guggenheim wrightiano.

La torre barcellonese sembra provenire dal codice genetico della casa sulla cascata: anche qui enormi terrazze a sbalzo configurano un non-volume fatto di concavità e convessità; la differenza sostanziale con l'organico però è ancora una volta la relazione degli elementi in gioco, che qui non sono più incastrati tra loro né sovrapposti, ma diventano un elemento unico, strettamente interconnesso, che si muove, angolandosi e sporgendo oppure rientrando, per creare un'interazione frizzante e differenziata con lo spazio esterno.

L'architetta anglo-irachena ricuce insieme i solai della torre fino a trasformarli in un drappo continuo, in un nastro che si comporta come un corpo unico e contemporaneamente molteplice: terrazzi giardino, sbalzi dinamici che sono anche slanci verso il mare, diventano espressioni di un movimento unico e dinamico, che accompagna l'intero sviluppo dell'edificio lasciando una corte interna, il cui spazio di mediazione verticale genera una forte interconnessione tra i piani che s'inseguono salendo.

L'elica congiunge innanzitutto i comuni di Barcellona e Besòs, nel cui confine s'incunea l'edificio di Hadid come un nodo, un fiocco che ne tiene insieme i lembi; dopodiché, come nella fabbrica BMW, il turbino di nastri spaziali mescola le attività, tenute insieme dagli spazi comuni che da disimpegni si trasformano in

agorà, in tessuto nervoso che riesce a coordinare e articolare le differenze interne, così residenze per studenti, uffici universitari, dipartimenti e auditorium diventano un organismo unico.

Hadid sfrutta l'inclinazione naturale del terreno per imprimere la pulsione cinetica all'intero corpo architettonico, slanciando il nastro a partire dal suolo per aggrovigliarsi man mano che cresce: così piani si affacciano sui piani sottostanti a sbalzo, che a loro volta si slanciano verso il mare da un lato e indietreggiano nella corte interna dall'altro, generando un intreccio di spazi in continua relazione che determina un effetto urbano come accade nel museo romano.

Anche in questo caso, i materiali da costruzione sono diversi, ma l'acciaio rispetto agli altri edifici prevale, dal momento in cui la leggerezza del nastro è condizione necessaria alla conformazione della spirale: travi reticolari costituiscono l'ossatura principale degli spazi, scorrendo subito dietro le facciate continue in vetro, che a sud vengono a loro volta solcate da elementi frangisole.

Edifici campus costituisce senza dubbio un esempio positivo riguardo l'espressione dell'intreccio e della tessitura degli elementi, anche se indubbiamente sgrammaticato è l'uso dei pilastri negli interni: elemento di discontinuità rispetto alla fluidità proposta dagli spazi, i pilastri risultano chiaramente l'esito malriuscito di un compromesso economico, che però avrebbe dovuto tenere conto della estrema discrepanza tra il codice genetico degli spazi del museo orizzontali e i pilastri tradizionali che li penetrano come dei chiodi, arrestandone del tutto il cinematismo.

Torre quartier generale CMA CGM

Marsiglia, Francia 2004 – 2009

Il contesto della torre marsigliese è tra i più sinceri manifesti della metropoli odierna: l'impronta a terra dell'edificio si trova proprio al centro di un grande raccordo autostradale, in uno slargo tra soprelevate che già contiene alcuni edifici industriali in vetro e cemento.

Naturalmente, il fascio di strade scorre ad di fuori della città, in un territorio brullo non urbano, lontano centinaia di metri dai tessuti più fitti e organici di Marsiglia: la torre di Hadid non ha alcun modo di tessere legami con i tracciati spaziali della città, nasce confinata in un recinto fatto di piloni e lingue di asfalto.

La scelta, a questo punto, avrebbe potuto essere quella di tentare l'impossibile ed ergere una roccaforte, un fortino verticale nel tentativo di arroccarsi all'interno di un edificio per uffici autonomo, indipendente dall'esterno, chiuso in un parallelepipedo sordo-muto-cieco, come accade per la quasi totalità dei grattacieli.

Al contrario Hadid decide di accettare la sfida, ribaltando la situazione e vedendo le autostrade come delle radici a cui aggrapparsi, come le sole possibili entità contestuali con cui entrare in relazione pur di non proporre l'ennesimo volume inerte e introverso: e così, l'architetta irachena afferra le strade - che altro non sono se non dei "flussi" preesistenti e ancora non relazionati - nel loro scorrere indipendenti, e le strattona, fino a incurvarle verso il cielo.

Il grattacielo nasce così dalle stesse strade, come se due lembi opposti avessero deciso di ricucirsi, di incontrarsi a metà strada, avvicinandosi fino a incontrarsi nello slancio verticale, generando così una "lambda" armonica, fluida, in totale continuità con il dinamismo orizzontale delle superstrade, che a loro volta acquisiscono un nuovo senso, entrando a far parte del gioco di relazioni generato dalla torre, che funziona come il museo romano, con la differenza che i flussi spaziali piegano verso l'alto anziché nel piano orizzontale della città.

I due lembi principali, visti guardando trasversalmente le strade, a loro volta sono divisi in due flussi, e uno di questi piega dall'inclinazione della torre fino all'orizzontalità delle strade, diventando concretamente copertura di un edificio orizzontale, vera radice del tronco verticale: l'idea di divisione e separazione tra basamento e fusto è disintegrata in favore di una totale continuità tra orizzontale e verticale, dove la torre non esprime più la semantica autoritaria di una virilità auto-celebrativa e auto-impostasi al contesto orizzontale ma ne diviene armonica continuazione.

Per questa ragione, viene scardinata anche la prassi della standardizzazione e della ripetizione dei solai come elementi comunicanti impilati gli uni sugli altri; al contrario i solai sono elementi variabili, differenti, ciascuno con la propria singolare geometria eppure tutti inclusi in una legge comune, che ne determina l'andamento rastremato in una continuità differenziata che contribuisce ad esprimere il concetto di rete e di interazione alla base della filosofia di progetto.

Se i lembi destro e sinistro della torre nascono dal movimento orizzontale, sollevando i letti autostradali, lo spazio umano della torre nasce nel mezzo di questi lembi, come tra le gambe della struttura, che evoca in maniera esplicita quella “femminilità” accogliente e protettiva a cui si riferisce Niemeyer: una pelle in vetro diversa da quella dei lembi caratterizza la fascia centrale, nella quale prende vita l’atrio d’ingresso, che emana il suo spazio in verticale verso l’alto della torre.

L’atrio, in continuità con tutto il pian terreno, rimanda coi piloni di cui è circondato allo spazio interno, come se l’ambiente interno della torre si trovasse raccolto proprio tra gli stessi piloni che conformano l’ambiente tra le autostrade, con la differenza che questo è fasciato da una pelle vetrata che marca lievemente la distinzione tra interno ed esterno.

L’interno della hall con la reception si trasforma in un’occasione ghiotta per Hadid, che non si lascia sfuggire l’occasione di trasformare il bancone dell’ingresso in un elemento fortemente espressivo: anziché separazione tra visitatore e guardiano, barriera che arresta il cammino di chi entra all’interno dell’edificio, il bancone disegnato da Hadid è una guaina, un’apertura sensuale della stessa parete dell’atrio che si dispiega per generare una “tasca” spaziale nella quale siedono i guardiani: la percezione risultante è opposta a quella della barriera, dal momento in cui il bancone piuttosto esprime un invito ad entrare, come se fosse lo stesso edificio ad aprirsi, richiamando una caverna accogliente; questa sintassi “poligonale” e spigolosa, seppure apparentemente differente da quella fluida e curvilinea dell’esterno, riesce ad esprimere alla perfezione lo spirito della complessità, riuscendo anche, forse meglio delle curve esterne, a delineare i contorni di una fragilità, di una delicatezza che è parte integrante della semantica intrinseca alla vita.

In ultima analisi, la struttura portante esterna, l’esoscheletro della torre, nonostante sia composto da piloni circolari, riesce a mostrare ugualmente un carattere organico, non trattandosi di elementi inerti infilzati nella ripetizione dei solai in altezza, ma essendo organicamente collegati alla struttura morfologica della facciata, formata per esprimere quella continuità “orizzontale” di cui si è detto in precedenza.

Il tema dell'ibridazione bio-antropica nella tessitura "naturale"

Dopo i flussi, lo stadio successivo del linguaggio hadidiano verso la biomorfologia riesce a generare un'ibridazione ancora più intensa, al limite di quella che in seguito diverrà vera e propria bio-mimesi.

I flussi "estrusi" cedono il posto a strutture che fondono insieme la figura architettonica, qui ancora riconoscibile come segno "umano", tratto distintivo antropico, e quella naturale a cui Hadid si rifà in maniera esplicita.

Sono molto pochi i progetti che non sconfinano in una bio-mimesi totale - come si vedrà in seguito - e che, forse casualmente, continuano a mostrare una certa connessione al mondo per così dire "culturale", seppur facendo chiarissimo riferimento a forme e strutture prese direttamente in prestito dal mondo della vita: ciò che ancora ci fa inserire questi progetti all'interno di un dominio di "continuità" e di "indistinzione" tra elemento umano ed elemento naturale è la non-letteralità con la quale questi lavori assumono i tratti biologici, trasformandoli di fatto in elementi in grado di entrare in relazione con caratteri e valori propri della tradizione storica dell'architettura, senza quindi perdere del tutto l'"umanità" sconfinando in una simulazione artificiale della natura tout-court.

I lavori che proponiamo in questo paragrafo sono quindi stadi in qualche modo ancora "acerbi", o invece progetti che, pur riuscendo in pieno a riprodurre il sistema naturale, per puro caso conservano il carattere suddetto, riuscendo nella difficilissima e delicata operazione di cucitura e connessione tra gli elementi in gioco: usando per questo scopo il linguaggio biologico - da cui la figurazione prettamente naturale - questi progetti riescono effettivamente a raggiungere un livello massimo di continuità e di complessità in una trama coerente e ben organizzata, nella cui organicità e nella cui immagine biologica è ancora possibile scorgere un tratto antropico, un elemento appartenente - o anche solo relazionale - al codice genetico culturale.

Padiglione – Ponte di Saragozza

Saragozza, Spagna 2005 – 2008

In continuità con la ricerca della stazione di Afragola, il ponte-padiglione spagnolo si addentra in profondità nella sintassi neo-organica proponendo moltissime strutture prese in prestito dal mondo della vita: il ponte si articola in "baccelli", che come in un organismo vegetale marino sono incastonati gli uni negli altri, dandosi reciprocamente stabilità e resistenza, evocando una struttura vivente in fase di dispiegamento, di crescita.

Come nel caso di Afragola, anche qui si tratta di un ponte abitabile, che svolge simultaneamente la funzione di passaggio – stavolta la barriera è rappresentata dal fiume – e quella di padiglione per esposizioni diverse, che, sfruttando la struttura spaziale del ponte, differenziata in questi corpi relazionati ma non del tutto aperti gli uni agli altri, possono avere un certo grado di indipendenza.

Due baccelli principali definiscono la dimensione massima del ponte, unendo le due rive del fiume, mentre altri due baccelli secondari ne accompagnano lo scorrimento, uno generandosi su una riva, creando così un doppio ingresso, per poi fondersi a metà tragitto coi due principali, e l'altro invece è un'emergenza laterale, che costituisce un rinforzo della carapace spaziale principale: la struttura è estremamente organica, e come nel caso del trampolino anche qui il cemento faccia-vista costituisce la pelle esterna, che dà sull'acqua, senza per questo essere "contraddittorio".

All'ossatura principale in cemento, che costituisce il guscio inferiore – come avviene ad Afragola – viene addossata un'ossatura più leggera in acciaio, completamente a vista dall'interno del ponte e rivestita con una pannellizzazione biomorfa all'esterno, che risponde alla stessa logica con cui si conformano e si dispongono le squame degli squali: un'intensa coerenza tiene insieme la struttura metallica, che di fatto costituisce un'unica scocca-mesh strutturale reticolare spaziale, i pannelli esterni, che nel loro aprirsi e chiudersi generano un pattern a porosità variabile molto articolato, capace di essere permeabile e impermeabile alla luce a seconda delle necessità dello spazio interno, il guscio sottostante in cemento e infine i rivestimenti interni.

La differenziazione di questi ultimi risponde alla logica dell'avvolgimento/accoglimento dei flussi di persone: in basso, nelle aree di passaggio dei visitatori e fino alla loro altezza, una pelle bianca ne accoglie lo scorrimento, costituendo una guaina protettiva che impedisce ai flussi di generare turbolenze e attriti in

prossimità delle lame metalliche che ne costituiscono la struttura, mentre più in alto questa membrana sottile sfoglia, lasciando nuda la struttura reticolare che può essere letta in tutta la sua efficacia e leggerezza.

A differenza del MAXXI, dove alcune superfici interne vengono intonacate bianche solo per differenziare l'ingresso dall'esterno faccia-vista, qui il rivestimento risponde ad una bio-logica chiara, interagendo direttamente con la presenza e il movimento dei visitatori, disponendosi secondo una sensibilità accurata, che non lascia nulla al caso: la percezione complessiva dello spazio dà l'idea di trovarsi all'interno di una forma di vita che nasce, cresce, si sviluppa sulla base della propria presenza all'interno della struttura, come se quest'ultima fosse un organismo vegetale del quale gli stessi visitatori fossero linfa vitale, liquido vitale costituente attorno ai cui flussi la materia si attesti per proteggere, accogliere e promuovere tale movimento.

L'organicità rintracciabile nella complessa articolazione e differenziazione dei materiali, dal cemento faccia vista del guscio inferiore a finire ai pannelli bianchi degli interni, esprime un'architettura "viva", organicamente intessuta insieme, dove la costruzione e la conformazione spaziale scorrono insieme guidati da un codice genetico unitario, che innanzitutto tiene conto dell'esterno che, in realtà, è un altro interno del progetto: il ponte si fonde senza alcun attrito, senza alcuna prevaricazione o sovrapposizione con il paesaggio naturale fluviale, adagiandosi sulle proprie fondamenta nell'acqua come un albero orizzontale, senza interrompere né lo scorrimento delle acque né quello delle rive del fiume.

L'armonia con la quale la struttura in cemento sembra baciare la superficie dell'acqua, sfiorandola appena per poggiarsi, risuona nella texture e nel pattern biomorfo della copertura, a sua volta costruita per mezzo di una struttura tanto semplice quanto ottimizzata – come sono solo le strutture proprie degli organismi viventi – e il tutto si riverbera nell'ambiente circostante, esprimendo quello scambio senza cuciture delle intenzioni originarie di Hadid: un'interazione continua cuce insieme struttura e spazio, i quattro baccelli del ponte in un organismo complesso e unitario, e questo con il contesto naturale di cui sembra far parte da sempre, con lo stesso diritto di alberi e altri viventi.

Alla separazione/prevaricazione tra edificio e contesto viene sostituita una simbiosi totale dove non vi è più nessuna contrapposizione, né tra architettura e luogo naturale né tra le parti dell'architettura, che non sono più semplicemente "composte" ma tessute, in un linguaggio architettonico che supera quello organico tradizionale per spingersi oltre, verso una logicità non tradizionale, che appartiene al dominio più esteso di una bio-logicità nella quale architettura, e quindi cultura umana, non sono più un "altro" rispetto alla vita; e il successo del padiglione, che non risulta "alienante" perché troppo "biologico" e poco "umano", riesce ad accogliere i visitatori non solo perché il suo ingresso evoca la prua spalancata di un transatlantico in fase di carico - chiunque, almeno una volta, ne ha varcato l'ingresso - ma soprattutto perché il contesto è effettivamente privo nelle immediate vicinanze di alcun brano urbano riconoscibile, e in questo caso forse la scelta di una geometria spigolosa sarebbe risultata velleitaria.

Neues Stadt-Casino (non realizzato)

Basilea, Svizzera 2004

Il progetto per il nuovo casinò di Basilea spinge alle estreme conseguenze il concetto di continuità spaziale, lavorando, più che sullo spazio architettonico interno, direttamente sullo spazio urbano, in un progetto che è davvero anello di congiunzione tra architettura e guscio vivente.

Hadid, in questa proposta, ricomponi gli stessi flussi dei progetti precedenti in una superficie complessa che si adatta in maniera morbida ed elastica al sito, aderendo all'edificio preesistente come sua armonica continuazione, come un'attinia o una patella su una roccia; contemporaneamente la forma dell'estensione hadidiana si relaziona alla morfologia esterna, proponendo di fatto un nuovo fronte strada e soprattutto una nuova cortina, o quinta, per la piazza antistante.

Il corpo del casinò si sovrappone rispetto al piano della piazza, creando un atrio totalmente trasparente, che si propone come continuazione dello spazio esterno, e che a sua volta riesplode verso l'esterno dalla facciata principale sulla piazza, attraverso una grossa cavità.

L'ortogonalità delle superfici perimetrali laterali rispetto al piano del suolo non esprime un'ambiguità semantica né un errore grammaticale rispetto al dinamismo cui la lirica hadidiana è tanto connessa: è proprio la volontà di cucire insieme spazio urbano ed edifici preesistenti con il nuovo corpo a costringere l'involucro a restare "dritto": lo spazio intorno è troppo scarso per permettere scuotimenti e inclinazioni dell'involucro, e

così è come se le facciate degli edifici intorno “premessero” sull’involucro del nuovo casino, come creando un campo di forza tale da comprimerne il perimetro fino a fargli assumere l’allineamento ortogonale.

Che non si tratti di una “distrazione” linguistica lo manifestano chiaramente le nervature che vertebrano l’involucro in copertura e nel retro, dove il guscio indietreggia come allontanato dallo spigolo della sala concerti a cui si connette: in copertura invece la pelle dell’edificio si piega, si contrae creando delle venature che sembrano contrazioni muscolari dovute all’adattamento delle forme, trasformando la “L” della pianta in una sorta di braccio, un bicipite contratto nel movimento.

Incoerenza clamorosa è invece la superficie in cemento che solleva, ancora una volta, il piano stradale per trasformarsi in una sorta di appoggio per la scocca dorata del casinò, che sembra appartenere a una differente logica progettuale, generando un podio separato come linguaggio e materiali dal corpo sovrastante, che ricade di conseguenza in una palese monumentalità, come se l’edificio divenisse un “gioiello” urbano, innalzato e sopraelevato, poggiato su una teca apposita.

Questa contraddizione diviene un motivo frequente nel lavoro di Hadid, e del resto abbiamo già detto in diverse occasioni come l’elaborazione di un linguaggio organico e complesso non sia sufficiente a scalzare una volta per tutte la voglia di “monumentalità” e cioè di distacco dell’oggetto architettonico dal contesto, nonostante la forma stessa del corpo progettato sia invece in questo caso estremamente relazionata e connessa alla morfologia dell’ambiente circostante.

Sembra, in questo progetto come in molti altri, che la contraddizione con il moderno e l’“ambiguità cartesiana” di cui si è parlato in precedenza sia alla base di questo altalenare: l’ibridazione continua tra il linguaggio neo-organico e il distacco dell’edificio come oggetto lussuoso da ammirare seduti in platea diviene uno dei tratti distintivi di questo progetto, che “ammonisce” riguardo gli esiti dei successivi.

Nella fattispecie, l’uso dei materiali da costruzione non è più guidato da una coerenza organica, in cui cemento acciaio e materiali leggeri sono tenuti insieme da relazioni gerarchiche ai fini di una ottimizzazione bilanciata tra struttura e necessità spaziali/psicosomatiche, ma da una volontà espressiva che ricade ancora una volta nella richiesta esplicita di autorità, di austero innalzamento dell’oggetto scultoreo – che diventa tale proprio attraverso tale innalzamento – rispetto al suo contorno, come se in fondo la continuità, la connessione osmotica e “democratica” che genera la forma architettonica per mezzo di compromessi, bilanciamenti e negoziazioni iterative, “non bastasse”, non fosse sufficiente ad Hadid come punto d’arrivo, di fronte a un bisogno inalienabile di contrasto, di contrapposizione, di richiusura dei recinti attraverso una magnificenza effimera e, appunto, ambigua.

Certo, il progetto del casinò di Basilea rientra all’interno dell’espressione del tema dell’intreccio e della continuità, che resta il fattore preponderante nella lettura del progetto, che tra i primi affronta anche la ricucitura dell’involucro non più suddiviso nei flussi separati ma unificato in una superficie complessa che avvolge insieme interno ed esterno, relazionandosi intensamente alle caratteristiche morfologiche dell’esistente, eppure il palco su cui il tutto viene montato e “posato” determina un effetto netto, chiaro, che finisce con il posizionare questo edificio a cavallo tra la traiettoria di ricerca organica/complessa e quella perturbante dell’alienazione.

Piano generale di Zorrozaurre (non realizzato)

Bilbao, Spagna 2003 -

Il masterplan spagnolo di Zorrozaurre è un buon esempio di progettazione urbana scandita nel segno della continuità, a partire dal tema di progetto, che si occupa dell’urbanizzazione di una lingua di terra posta tra le due rive del fiume Nervion.

Come nei più felici progetti hadidiani, il contesto rappresenta una vera e propria sfida: come garantire la connessione fluida e diretta tra le due sponde urbanizzate e divise non solo dal fiume ma anche dall’isola oggetto del nuovo masterplan.

Così, Hadid e Schumacher affrontano il progetto come si trattasse innanzitutto di una maglia da ricucire, come se le due rive preesistenti fossero due lembi viventi da cicatrizzare, ponendo la continuità spaziale tra le due parti in cima alla lista degli obiettivi di progetto.

Il masterplan, quindi, prende avvio dal sistema infrastrutturale trasversale che taglia l’isola lungo la sua direzione minore, per poi generare una superficie matematica continua, un campo di forza vettoriale che

tiene insieme la geometria dell'isola, con la sua curvilinearità e la sua orografia che segue l'andamento del fiume che vi scorre intorno, e le connessioni trasversali tracciate per ricongiungere le due rive opposte.

Il campo di forza (che viene definito attraverso una superficie di continuità, una "mesh" matematica) informa tutto ciò che contiene, "deformando" - o meglio conformando - gli edifici al suo interno, che attraverso una geometria variabile, guidata dal campo di forze generale, anziché trasformarsi in una lottizzazione a griglia rigida, si trasformano in vere e proprie "cellule", in monadi appartenenti alla monade dominante che è l'isola intera, che a sua volta appartiene all'altra macro-monade che è l'intero tessuto urbano nuovo e preesistente.

Guardando i rendering, si può facilmente capire che il senso del progetto, la sua caratteristica essenziale, non sta tanto nella complessità dei singoli edifici, tutto sommato semplici mattoncini o al più lievi flessi che ricordano i corpi del museo romano e indicano i cannocchiali spaziali tra una riva e l'altra, ma nella relazionalità dell'insieme, che non risulta più un nuovo "pezzo" di città, ma una parte della rete urbana complessiva, una rete connettiva che tiene insieme ciò che prima risultava separato, che riporta in vita una parte di città frammentata, compartimentata da zoning e da barriere naturali e artificiali.

La forma sinuosa dell'isola su cui prende vita il masterplan, la sua silhouette elegante, avrebbero di certo potuto innescare una trappola efficacissima per Hadid, facendola cadere nella rete narcisistica dell'espressione di una sinuosità introversa, come accadrà in molti altri casi; in questo progetto invece ciò non accade, e la volontà di ricomporre insieme le molteplicità esistenti, le individualità scisse del post-moderno, tiene banco e vince sulla volontà di forma neo-cartesiana di cui abbiamo parlato in precedenza, proponendo un sistema efficace simultaneamente dal punto di vista espressivo e da quello urbanistico nel senso più stretto del termine.

Gli edifici, come dicevamo, appaiono nell'insieme un tessuto coeso, omogeneo, che, nel loro avvicinarsi e allontanarsi intorno alle direttrici trasversali, creano spazi più o meno pubblici e più o meno privati, senza mai chiudersi in vicoli ciechi, in spazi introversi troppo "esterni" o "interni": al contrario, questi "filamenti" organici costituiscono, nella loro continuità differenziata, un muscolo striato, dentro le cui striature vengono generate corti aperte, aree verdi, zone di filtro tra i due waterfront e le aree di pertinenza dei singoli edifici.

Nonostante il fatto che gli edifici siano ancora elementi materialmente separati, fabbricati singoli e conclusi, l'esistenza di una regola organica - cioè corollario di una bio-logica complessa che mitighi e tenga insieme le ragioni infrastrutturali con quelle morfologiche naturali - che ne determini la differenziazione basta a impedire l'effetto domino che condanna senz'appello la stragrande maggioranza dei brani urbani costruiti a tavolino negli ultimi secoli di urbanizzazione, insensibili e indifferenti sia alle necessità elementari di connessione e continuità, sia alla necessità umana più sottile, psicosomatica, di una continuità con il contesto naturale che non può più essere trattato da tabula rasa a cui contrapporre geometrie meccaniche.

Il masterplan di Zorrozaurre fa esattamente questo, restituendo una nuova area urbana la cui geometria direzionale si adatta insieme alla forma del paesaggio, alla sua direzione e alla sua conformazione, e contemporaneamente aderisce senza soluzioni di continuità all'urbanizzazione preesistente, comportandosi da tessuto cicatriziale anziché cerotto o, peggio, ennesimo pezzo "maleincollato" di un patchwork frammentato e incoerente a cui spesso somigliano le periferie delle metropoli contemporanee.

Middle East Centre, St. Antony's College Oxford University, Inghilterra 2006 -

La piccola biblioteca per l'università di Oxford riassume in maniera sintetica e lirica il tema dell'espressione della connessione.

Coi suoi soli 900mq di impronta a terra, il progetto è costretto a minimizzare, a portare ai minimi termini gli elementi espressivi, radicalizzando e quindi amplificando il concetto chiave della ricomposizione, della ritessitura degli individui triangolati della tradizione occidentale, che in questo caso sono perfettamente riassunti negli edifici ultra-tradizionali in mattoni del campus universitario, di cui il progetto hadidiano si propone come ampliamento e collegamento.

Ancora una volta, il progetto di Hadid si riconfigura come un ponte tra sponde divise, esprimendo la volontà di costituire un collante: così ad Oxford il ponte viene interpretato come un tessuto morbido e filamentoso, che come una membrana tesa allo spasimo si tende a riunire in uno sforzo di elasticità gli involucri chiusi degli edifici preesistenti.

Nonostante le sue dimensioni, questo piccolo progetto ha un potenziale evocativo molto più forte di tanti altri progetti titanici, richiamando una forma complessa ma elementare, le cui linee sembrano essere mutate da quelle studiate e raffinate negli anni dalla ricerca artistica di Anish Kapoor, che con le sue membrane cerca di esprimere quello stesso concetto di interscambio, di interindividualità, del carattere femminile legato alla forma uterina, alla membrana che ricollega estremi apparentemente inconciliabili.

Ed è esattamente questa la lirica intrinseca della piccola biblioteca: riunire le facciate monumentali, austere e autoritarie dei palazzi del campus, attraverso una leggera, sottile, traslucida e riflettente membrana osmotica, capace di attivare un flusso di scambio tra due organismi apparentemente chiusi e incomunicanti.

All'interno della membrana, il "liquido amniotico" spaziale assume la conformazione di una cavità naturale, un collo d'utero a doppia altezza, nel quale scorre sinuosa una scala dalle reminiscenze lecorbusiane che collega pian terreno con primo piano, dove è situata la biblioteca: alla pannellizzazione metallica, leggera e riflettente, che all'esterno si accosta ai mattoni degli edifici - in una relazione di diversità non belligerante, essendo i pannelli metallici riflettenti e quindi quasi privi di identità - all'interno Hadid preferisce l'uso di materiali naturali, chiari, come intonaco bianco e rivestimento in legno a doghe.

Queste campiture, unite a un grande bancone in legno, che attraversa lo spazio come acqua in un letto fluviale, restituiscono un ambiente ricco, accogliente, organico, evoluzione in termini geometrici degli interni aaltiani, dai quali eredita lo stesso senso di interconnessione, la percezione di essere avvolti in un ambiente unificante, che stempera le differenze, le distanze, stimolando e supportando un senso di correlazione tra le persone che lo vivono.

L'espressione della semantica della complessità in questo progetto risulta viva e coerente nell'interno e nell'esterno, dove il morbido cannocchiale metallico entra in una piena relazione simbiotica con il campus, riflettendo come fusi insieme, in un'immagine distorta dalla doppia curvatura, i mattoni degli edifici e il verde del prato, anche grazie alla concavità pluridimensionale della sua forma, che sia in pianta che in alzato allude all'elasticità della compenetrazione tra gli edifici senza entrare assolutamente in conflitto o in competizione con i pizzi delle coperture dei fabbricati preesistenti.

In pianta, è possibile riconoscere quanto affermato nelle linee del progetto hadidiano: i "pezzettini" di mura che compongono le pareti degli edifici preesistenti generano una linea tratteggiata discontinua e spezzata, composta da segmenti distinti e separati, che vengono fusi, amalgamati nei flessi del ponte hadidiano, la cui pianta sembra esprimere quel naturale passaggio dalla rigida inerzia del mondo minerale alla continua interattività del mondo della vita.

King Abdullah Petroleum Studies and Research Center

Ryadh, Arabia Saudita 2009

Il progetto, caratterizzato anzitutto dalla volontà di ottenere il protocollo "leed platinum" di certificazione energetica, propone la fusione di una tipica spazialità araba e di una organizzazione presa in prestito dai tessuti viventi cellulari: piccoli spazi esagonali costituiscono nell'insieme una rete estremamente interconnessa, dal momento in cui uno spazio a sei lati ha il 50% di connessioni in più di uno spazio quadrangolare senza richiedere spazi serventi, nella quale alcune "cellule" sono spazi coperti con patio centrale, altri sono veri e propri spazi a corte interna, altri ancora si trasformano in leggere tensostrutture che coprono il passaggio pedonale per ottenere uno spazio di mediazione leggero e arioso. L'ibridazione con il funzionamento organico, naturale, della forma "cellulare" è massimo: la forma dei gusci esagonali sfrutta la ventilazione aprendosi in direzione del flusso di vento maggiore e "alzando" il lato esposto ai raggi solari diretti, in maniera da schermare lo spazio del patio/corte e contemporaneamente sfruttare l'irraggiamento per il funzionamento di pannelli fotovoltaici, trasformando questo guscio cellulare/casba araba in un vero e proprio organismo vivente autotrofo; trattandosi di un campo di cellule, di un tessuto cioè, la variazione morfologica non è costante né omogenea, ma al contrario varia al variare della posizione della cella all'interno del tessuto, come avviene per l'altezza e il direzionamento delle chiome degli alberi di una pineta, ad esempio, provocando un insieme eterogeneo e differenziato senza alcuna ripetizione meccanica.

Lo stesso accade per lo spazio di mediazione che scorre attraverso le celle costruite: anche in questo caso gli elementi portanti costruiscono un tessuto fitto, che ricorda da vicino i colonnati delle moschee, ricoperto con leggere tensostrutture bianche, anch'esse capaci di evocare i grandi mercati arabi; simultaneamente il pattern cellulare riesce a tenere strettissima la relazione tra ambiente esterno e spazi interni, senza costituire una

cesura e quindi una separazione - nonostante il clima estremo dell'ambiente - ma anzi sottolineando una logica inclusiva, una bio-logica in grado di tessere insieme coperto e scoperto, interno ed esterno, in un continuum ricco di variazioni e di diversità tipo/topologiche.

Il linguaggio stesso che articola il progetto è "ibrido", non abbandona del tutto il territorio della memoria antropica nella rincorsa ad una letteralità bio-mimetica: così come accade per le tipologie spaziali, in qualche maniera guidate dalle necessità ecologiche che "costringono" all'uso di patii e corti per ragioni energetiche e ambientali (ventilazione naturale, ombreggiamento, fotovoltaico, eccetera), così il linguaggio è tenuto stretto dalle redini economiche, e visto che il costo dei sistemi eco-compatibili (coibentazione, fotovoltaico, sistemi di ombreggiatura) è già di per sé molto alto, la curvatura viene abbandonata in ragione di una maggiore "pulizia" e semplicità strutturale, tornando indietro rispetto alla ricerca formale hadidiana e riconnettendosi al lessico "poligonale" dei primi esperimenti di continuità (si pensi al Maggie Centre Fife).

Si potrebbe dire che forse è proprio la costrizione del protocollo leed per la eco-compatibilità del progetto a impedire al progetto di "esagerare" nella bio-mimesi, e quindi di restare in un ambito concreto, reale, a cavallo tra tessuti viventi e spazi propriamente umani.

5.4.2 Alcuni progetti delle nuove generazioni

Roman Delugan e l'architettura *modernorganica*

Italiano di origine, Delugan nasce a Merano e si laurea in architettura a Vienna, dove vive tuttora, presso l'Università delle arti applicate, con il professor Wilhelm Holzbauer, da cui erediterà una schietta derivazione “modernista” europea.

Le radici italiane non descrivono solo la prima biografia dell'architetto viennese: il tema della residenza sociale occupa tutta la prima ricerca svolta nella pratica professionale a partire dal 1993 con lo studio Delugan/Meissl (dal cognome della moglie, Elke), e di tale tema, come si evince da molti progetti realizzati di quegli anni, l'architetto indaga le possibili variazioni morfo-tipologiche, esprimendo fin da subito il suo contributo più originale: l'ibridazione del geometrismo di matrice modernista con una continuità inedita, nella quale riecheggiano insieme la silhouette fluida dell'involucro plastico di Ronchamp, la leggerezza del costruttivismo sovietico e il dinamismo delle linee dell'espressionismo tedesco fino alle pieghe spigolose e nette del proto-organico nel Goetheanum di Steiner.

Durante un seminario presso il Politecnico di Milano¹²⁷, Delugan ha raccontato quanto abbia influito nella sua ricerca architettonica l'essere stato per molti anni ballerino di danza classica; di come la danza, e quindi il movimento continuo e fluido della rappresentazione teatrale classica, sia strettamente correlata alle questioni psico-somatiche dell'architettura.

Risulta evidente, in prospettiva, come l'architetto viennese abbia *ibridato* la ricerca “moderna”, basata su volumi platonici puri e sulle operazioni geometriche “algebriche” di addizione, sottrazione e intersezione, con la continuità derivata dalla danza, che a tali operazioni sostituisce una volontà di stabilire legami geometrici diretti tra le superfici.

In questo modo, negli stessi anni in cui Hadid rincorre la fluidità calligrafica di una forma architettonica sempre più *biomorfa*, Delugan non assumerà mai una grammatica “aliena” rispetto a quella tradizionale, cioè non abbandonerà mai una composizione di elementi semplici e di superfici planari – quelli della composizione moderna, per l'appunto – pur utilizzandoli in maniera differente.

Un altro aspetto essenziale nella lettura dell'opera di Delugan è la relazione dell'architetto con la natura, intesa come attaccamento al paesaggio naturale: l'architetto svizzero è estremamente legato alla vita all'aria aperta, e pratica con grande frequenza equitazione nutrendo un sincero amore per gli animali.

Nell'architettura tutto questo si traduce in una ferma volontà di costruire strutture eco-compatibili, che non scambiano mai la complessità e la continuità degli spazi con la leggerezza della struttura, con l'uso di materiali semplici e quindi energeticamente poco costosi.

E, da questo punto di vista, il legame con la sintassi modernista, che porta in sé le superfici planari e più in generale una prosa architettonica sintetica e asciutta, si sposa perfettamente ad un'architettura che, naturalizzandosi nella morfologia attraverso la continuità spaziale, risulta anche “sostenibile”.

La leggerezza dei piani che Delugan vibra nello spazio tridimensionale, il chiaroscuro che permane attraverso gli spigoli delle pieghe dei volumi dinamici e complessi, fusa alla intensa organicità degli spazi generati, dà vita ad un compromesso estremamente maturo tra la cultura architettonica – e quindi la memoria dei luoghi e degli spazi urbani occidentali – e la sorgente più vitale, la matrice “biologica” intesa come creatività libera, come natura priva di elemento antropico, che in qualche maniera riesce, nell'opera di Delugan, a costituire uno “scarto laterale”, un elemento “estraneo” che, dall'esterno, è capace di arricchire e rigenerare la ricerca formale europea, uscendo dal canone classico del linguaggio ultra-codificato pur senza perderne la relazione e la vicinanza.

E' una ricerca che non “forza” la tradizione costruttiva antropica occidentale, basata proprio sulla dicotomia chiaroscurale tra le facciate e gli elementi costitutivi dell'edificio, nel rapporto tra esso e il suolo naturale che trova echi fin nella struttura trilitica, ma che invece ne resta “in prossimità” e quindi non finisce nell'imitare la forma vivente in maniera “posticcia”, attraverso l'utilizzo di materiali e tecniche che “costringono” i

¹²⁷ Il seminario in questione fu tenuto il giorno 23 Novembre 2009.

materiali tradizionali ad assumere forme che dovrebbero scimmiettare, per esempio, il tessuto cellulare (anche perché, come è noto, il comportamento della materia nelle differenti dimensioni è del tutto differente, e il fatto che l'auto-configurazione della materia nella dimensione cellulare generi una forma non vuol dire che quella forma sia la migliore possibile nella dimensione architettonica).

In questo modo, le forme organiche così *riassunte* e rese geometriche – come fossero forma naturale resa “umana”, filtrata dal codice antropico – “naturalizzano” l'architettura senza per questo costituire nuova “tabula rasa” rispetto all'esistente e alla città storica, le cui geometrie trovano ancora riverbero tra le superfici semplici e poligonali dell'architettura di Delugan, richiamando così in pieno il concetto di “ultra-moderno” di Roberto Esposito, che assume l'ibridazione dell'antropico con il naturale senza per questo la caduta nel dominio della mimesi e quindi della “antropizzazione” del naturale.

Degli anni '90 è il progetto realizzato “city lofts”, a Vienna, dove Delugan inserisce una componente di variazione per vitalizzare il parallelepipedo di partenza, sviluppando il “raumplan” di Loos, che viene moltiplicato su tutti i livelli dell'edificio multipiano, esprimendo in facciata le differenze di altezza delle singole unità residenziali.

La complessità della sezione dell'edificio, di gran lunga superiore a quella di un edificio residenziale classico, mira a comporre insieme differenti altezze all'interno di ciascuna unità, in maniera da ottenere spazi differenziati a seconda dell'uso (ad esempio, banalmente, ingressi più angusti, living più ariosi e così via) senza sprecare volumetria e materiali.

Ma la complessità non si ferma alla sezione: la facciata principale dell'edificio mostra una netta avversione alla ripetizione “seriale” delle celle abitative, che non vengono semplicemente accostate pur nella loro differenza di altezza e larghezza.

Delugan prova a ricomporre ciò che nell'architettura europea moderna è sempre stato un puzzle di elementi privi di tessuto connettivo, di frammenti separati, attraverso una balaustra in vetro oscurato che, nastro fluido, avvolge tutte le unità residenziali – pur mantenendone le differenti altezze – in una continuità differenziata che tende ad annullare le separazioni verticali – ottenute per mezzo di sfoglie quasi immateriali.

Nel progetto della sua casa viennese “Rayl”, in cui tuttora l'architetto vive con la figlia, la commistione tra fluidità e geometria “tradizionale” raggiunge i massimi livelli di complessità e sinergia: costruita sul terrazzo di un edificio per uffici degli anni '60, la casa nasce dal gesto diretto di ricongiungere le linee di colmo dei due edifici adiacenti, in qualche modo “spezzati” dal terrazzo piatto dell'edificio “ospite”.

Fatto ciò, per mezzo di una linea poligonale spezzata in due giunti (il contraddistintivo tratto a “S” distesa che diviene leit motiv dell'architettura ultra-moderna), la casa tesse insieme le ragioni strutturali (i carichi e le strutture della casa devono relazionarsi e tener conto della struttura a maglia ortogonale dell'edificio su cui si fonda) e quelle psico-somatiche: una doppia pelle “maschera” lo spazio interno della casa, avvolgendolo del tutto nella zona del living, protetto dall'esterno, e abbassandosi gradualmente in maniera da diventare balaustra che fascia la cucina, trascinandone lo spazio all'esterno, su Vienna, dove una striscia d'acqua permette di immergersi nella giornate estive godendosi il panorama.

All'interno di questo involucro “adattivo”, elastico e continuo, lo spazio si articola attraverso le differenti e sempre lievi inclinazioni dei diaframmi che lo dividono: Delugan mostra in questo una netta sensibilità spaziale, utilizzando l'angolo retto nell'ambiente del riposo e del relax, di pianta perfettamente rettangolare, per poi scivolare in ambienti trapezoidali che “accelerano” la pulsione cinetica divenendo tessuto connettivo.

L'intera casa si compone per mezzo di una miriade di superfici di materiale diverso - metallo, vetro, legno - che però si piegano insieme, flettendo e conformandosi in un sol tempo: il bancone della cucina non è che una parete “ipertrofica” che è divenuta elemento funzionale, il vetro che congiunge lo spazio interno da quello esterno tra living e cucina è letteralmente strutturale, cioè funziona da struttura portante evitando pilastri o setti e sostenendo il tetto, il pavimento esterno è in legno come quello interno, e nella camera da letto la superficie che descrive la palpebra che dà vita alla grande finestra panoramica diviene a sua volta letto matrimoniale senza distacchi, senza lacerazioni, mantenendo una continuità/complessità totale pur attraverso linee segmentate, sfruttando colore e materiale in una composizione estremamente sintetica ed elegante.

Il più celebre lavoro dell'architetto viennese si trova ad Amsterdam: si tratta dell'“Eye Film Museum”.

Anche qui, come in tutta l'opera di Delugan, non c'è traccia di curve, non troviamo alcuna superficie “complessa”. Eppure, attraverso un involucro spigoloso, che regge perfettamente il confronto con l'adiacente torre modern-brutalista, il museo propone una complessità e un intreccio spaziale inedito.

La bianca, leggera conchiglia geodetica di Amsterdam si apre allo spazio esterno, al canale che entra nella città, ricucendo così la scissione tra l'individuo antropico e l'oggetto naturale, sfuggendo dal principio alla

alla contrapposizione tra il codice storico e la fantomatica "natura" attraverso una piega concreta dello spazio, la piega di cui parla Deleuze.

Il museo prende forma materializzandosi direttamente a contorno del flusso di persone entranti, e la lieve apertura dell'intero involucro diviene tema dell'intero progetto, il cui volume si distorce in alto a destra per seguire simultaneamente l'innalzarsi della torre vicina e per ospitare la sala principale del museo, esprimendo così sobriamente la stessa profonda e armonica correlazione tra gli elementi del mondo della vita di cui facciamo parte.

Con quest'opera Delugan suggerisce l'esistenza di un'altra strada rispetto a quella della volontà edipica e post-edipica di distruzione e auto-distruzione, della "macchina", della tecnologia intesa come rinforzo dell'individuo/individualità e della guerra: l'edificio/conchiglia che tiene insieme città "umana" e canale "naturale" dimostra che la prevaricazione dell'io sull'altro non è per forza il nostro destino, che è possibile gettare le armi per riconciliarci così come una conchiglia che si apre fa con gli abissi del mare.

Venezuelana di origini, insieme a suo marito Holger Kehne, Eva Castro dirige "Plasma Studio", situato in un quartiere della periferia nord di Londra e con sedi a Bolzano e a Pechino.

Castro ha studiato architettura prima presso la Universidad Central de Venezuela, a Caracas, e si è poi specializzata presso l'Architectural Association di Londra con il professor Jeff Kipnis, dove insegna tuttora "Landscape urbanism".

Kipnis, georgiano, ha scritto numerosi testi tra filosofia e architettura¹²⁸, ha lavorato con Peter Eisenman durante gli anni decostruttivisti nel gruppo di ricerca di cui fece parte lo stesso filosofo Jacques Derrida per l'elaborazione del linguaggio architettonico decostruttivista, e ha preso parte al numero di A.D. del 1993 sulla "Piega" ("Folding in architecture) curato da Greg Lynn.

Radici ben salde nella ricerca decostruttivista e post-decostruttivista, Castro, che insegna dal 2003 nel programma "landscape urbanism" dell'Architectural Association, ha elaborato una personale interpretazione della topologia ispirata dal pensiero Deleuziano, fondata su una superficie continua poligonale - molto simile a quella utilizzata da Delugan in maniera più "sintetica" - che però diviene strumento diretto in grado di "prolungare" fisicamente le conurbazioni del paesaggio naturale in quelle dell'architettura.

Gli slogan con cui Plasma Studio promuove il suo lavoro nel mondo sono: "edifici che divengono estensione del loro ambiente", "nuove formazioni che ingaggiano un dialogo con la preesistenza", o ancora "integrazione senza cuciture tra architettura, paesaggio e urbanistica": il nome stesso del gruppo è stato scelto dal significato greco antico di "plasma", e cioè l'insieme di forma, modellazione, finzione, immaginazione, per fondersi con quello moderno che richiama il quarto stato della materia, il plasma come stadio ultra-energetico della materia che non ha più una forma definita, conclusa, prestabilita, e non fa che interagire con il suo involucro esterno.

Il nodo principale che Castro definisce nella propria ricerca rimanda ad un'architettura vista come "link", come connessione in grado di collegare insieme la dimensione locale con quella globale, l'ambiente costruito con quello "naturale", fondandosi sulla necessità contemporanea di un "aumento" in termini di complessità e interazione interindividuale.

Se nel caso di Delugan questa sensibilità viene "temperata" da un'educazione più "tradizionale", radicata in una modernità europea, nel caso di Castro l'intenzione verso continuità e complessità sembra essere più simile a quella hadidiana, con la differenza che la chiarezza con cui Castro definisce la propria ricerca nel piano teorico si traduce da un lato in una minore eterogeneità di espressioni e dall'altro in una maggiore coerenza che di rado - eccezion fatta per alcuni interventi gargantueschi richiesti dalle autorità cinesi, come l'immane progetto paesaggistico di Xi'an - trasforma il progetto in un elemento che si aliena dal suo contesto urbano e architettonico.

Il segno distintivo del lavoro dell'architetta venezuelana è un tentativo concreto di dar vita ad una tessitura materica tra i bordi delle geometrie morbide e fluide del paesaggio non modificato dall'uomo e gli spigoli vivi del volume architettonico: così Castro tenta di stabilire relazioni geometriche complesse e stratificate tra i diversi livelli del progetto, fondandosi su una geometria "ibrida" a cavallo tra quella planare e quella curvilinea, come se ai volumi lievemente scolpiti di Delugan si aumentasse il dettaglio, e di conseguenza i punti e gli spigoli, o, al contrario, come se si sgranassero le forme del paesaggio naturale riducendone la definizione e quindi trasformando la curvilinearità in poligonalità.

A ben vedere si tratta dello stesso linguaggio sintetizzato dalla ricerca di Hadid durante gli anni '80, quando ancora gli strumenti di rappresentazione e di costruzione non permettevano la doppia curvatura odierna, che però nel caso di Plasma Studio viene scelto proprio per la volontà dichiarata di costituire "ponte" tra dimensione urbana e rurale, e quindi per questo non può abbandonare del tutto la geometria del costruito.

Il progetto degli interni dell'hotel "Puerta America", progettato da Jean Nouvel per gli esterni e di cui anche Hadid ebbe progettato un piano, è tra i primi e insieme tra i più significativi lavori di Eva Castro: un origami di superfici metalliche descrive attraverso piegamenti e dispiegamenti l'intero spazio tra gli ascensori e le stanze, annullando ogni differenza tra pavimento, pareti e soffitto, generando una sorta di "grotta" a metà strada tra un ambiente antropico e uno "naturale". Tra le falde di questo spazio la sensazione che predomina

¹²⁸ Come "In the manor of Nietzsche" edito da Calluna Farms Press a New York nel 1990, o "Jacques Derrida and Peter Eisenman" edito da Monacelli Press a New York nel 1997.

è quella di essere immersi in un liquido amniotico, mediazione tra corpo e ambiente circostante; come se i limiti fisici del proprio organismo fossero stemperati da uno spazio "emanato" dal proprio movimento.

Nello Strata Hotel di Sesto, in Italia, Castro utilizza solo materiali locali, leggeri ed ecocompatibili: un nastro continuo di listelli in legno tenuti insieme da elementi metallici forma una superficie poligonale estremamente trasparente che nasce dal suolo naturale, come prolungandone la geometria, e descrive poi il volume smaterializzato del corpo architettonico.

La composizione di vetro, legno e acciaio diviene estremamente instabile, dando l'impressione di essere appena scivolata dal pendio collinare; in pianta il progetto si orienta ed "emerge" dalle curve di livello senza conflitto, evitando qualsiasi forma di separazione e alienazione dal contesto geo-morfologico.

La topologia che conforma l'hotel propone una relazione simbiotica con l'ambiente esterno, senza distaccarsene e anzi ponendosi come continuazione del terreno, e in questo modo il progetto evita la tradizionale contrapposizione tra edificio e paesaggio, proponendo una tessitura del tutto organica in cui l'architettura diviene ibrido di antropico e biologico.

Anche gli interni si configurano coerentemente rispetto a tale assunto: la struttura e l'involucro spaziale coincidono, la griglia di pilastri non è elemento antitetico alla morfologia dei paramenti e delle divisioni, anzi ne è scheletro leggero e di volta in volta fasciato dalle superfici bianche o dal vetro.

Come nel caso di Delugan anche qui gli interni si configurano a partire da una superficie continua che assume diverse forme, piegandosi senza spezzarsi, e diviene così panca, parete, scala, fino ad aprirsi del tutto lasciando posto al vetro delle "finestre", continuazione dei nastri corbusiani, accentuazione dell'orizzontalità.

In ultima analisi, l'elemento del progetto maggiormente espressivo della relazionalità tra esterno ed interno - che richiama il "femminile" della ricerca Niemeyeriana - è senz'altro il momento in cui il nastro di legno piega per spalancare il volume dell'hotel verso l'esterno, esprimendone così il carattere di apertura, di non-finitezza, di "imperfezione"; non nel senso di rinuncia alla volontà espressiva, in una chiave cinica o pessimistica, ma al contrario nel tentativo di esprimere un senso, un afflato vitale che travalica la forma conclusa dell'architettura tradizionale e scivola via, tra le pieghe di un drappo che rende il paesaggio parte dell'architettura e quest'ultima parte della natura.

Tom Wiscombe e il neo-organicismo americano

Nato a La Jolla, California, dove si laurea in architettura presso l'University of California, Tom Wiscombe inizia la sua carriera lavorando come progettista per la NASA (Goddard Spaceflight Center, Washington D.C.) prima di iniziare una lunga collaborazione con Coop Himmelb(l)au, tra gli architetti della mostra del MoMA "Deconstructivist Architecture" del 1988. Per circa un decennio Wiscombe lavora fianco a fianco con Wolf Prix, fino a diventare capoprogetto in alcuni dei più significativi lavori dello studio (come l'UFA Cinema Center del 1993, caposaldo del linguaggio decostruttivista, e il BMW Welt del 2001, tra i prototipi del linguaggio post-decostruttivista).

Il suo "composite thinking", manifesto teorico, dichiara esplicitamente la volontà di uscire dai compartimenti stagni della cultura tradizionale, portando le conoscenze di diversi settori prima incomunicanti (biologia e ingegneria in primis) ad un incontro fertile con l'architettura, che diviene risultato finale di commistioni interdisciplinari ed espressione lirica, apparentando direttamente la ricerca teorica di Wiscombe a quella del pensiero complesso contemporaneo.

A metà strada tra scienziato e architetto, Wiscombe oggi insegna presso diverse università americane, espone le sue opere al MoMA di New York e costruisce diverse opere in Cina; la sua ricerca neorganica rappresenta il filone di ricerca americano dell'architettura *ultramoderna*, dove tale *americanità* porta in sé tutto il retaggio wrightiano e whitmaniano più profondo riguardo il tema dell'origine naturale e quindi della struttura organicamente intesa, cioè intrinsecamente - e strutturalmente - parte dello spazio architettonico.

Infatti, nella prima fase della sua ricerca - fino alla fine del primo decennio del duemila - il giovane architetto di Los Angeles si destreggia tra gli strumenti tecnologici e digitali con una lucidità e una maestria forse senza pari nel resto del mondo: nella sua ricerca iniziale - che in seguito Wiscombe abbandonerà, preferendovi una deriva oggettuale e iperdigitale - la macchina non è affatto surdeterminante rispetto alla sensibilità umana, e così il contatto con la sfera biologica e biomorfologica non produce un feticcio disumano, essendo interamente fusa insieme ad un linguaggio precipuamente architettonico.

In questa prima fase i software parametrici non sono utilizzati per generare forme casuali o del tutto biomimetiche¹²⁹, ma sono ridotti alla stregua di una calcolatrice, mezzo per la computazione complessa, per ottenere un'architettura che strutturalmente e funzionalmente si avvicini il più possibile alla complessità fisiologica e anatomica della forma vivente.

Wiscombe, che come Delugan e Plasma è ugualmente al di fuori dello "star system", chiama il suo primo gruppo di lavoro "Emergent", a sottolineare il fatto che la sua ricerca punta a una forma che "emerge dalle cose", rimandando al concetto di Chreod di cui Sanford Kwinter scrive nel suo articolo "Exploration in architecture" e che a sua volta rimanda al concetto di paesaggio epigenetico, un ambiente nel quale si attuano

¹²⁹ Si fa riferimento a tutti i casi in cui gli strumenti parametrici non trovano dall'altra parte dello schermo una carica progettuale, una conoscenza informatica e uno spirito creativo sufficientemente forte da contrastare la potentissima automazione consentita da tali sistemi, che, privati di ogni ragione e sensibilità umana, generano ciò che Sanford Kwinter giustamente denomina "coperta parametrica", riallacciandosi al concetto di deriva neo-cartesiana da noi espresso: "Una terza fase sembra emergere oggi con una nuova ondata di software, e curiosamente una nuova mentalità, serena, ma forse anche semplicistica. L'opera non è difficile da descrivere o da discernere, grazie al suo aspetto omogeneo (e ciò curiosamente non ha riscosso l'interesse delle recenti generazioni di progettisti formati sul computer). Essa si presenta come una superficie prevalentemente orizzontale, ondeggiante, curva, distesa e piegata per ottenere prestazioni strutturali e programmatiche dove necessario; si propaga moltiplicando cellule o moduli in una rete, ciascuno leggermente diverso da quelli ad esso collegati, e ciascuno correlato a quelli presenti intorno ad esso, al fine di sostenere infinite modulazioni e modifiche future. Il protoplasma che ho appena descritto, ciò che ho cominciato a chiamare la "coperta parametrica" (dal termine tecnico di una tipologia di software usato per generarlo), viene creato in base a meta-istruzioni o macro stenografia conosciuta come "scripting". La decantata bellezza dello scripting consiste nella sua efficienza e nella sua capacità di aumentare il rapporto di produzione a un grado molto elevato: una singola istruzione può eseguire un insieme incredibilmente vasto di operazioni. È difficile dire - difficile per me, comunque - a quale parte del sistema appartenga la coerenza formale dell'opera, se sia dovuto all'arbitraria influenza ed emulazione dello stile a "superficie unica" e agli esperimenti degli anni novanta, oppure se venga determinata passivamente dallo stretto campo di applicazione dei pacchetti software che sono in uso oggi. In entrambi i casi suscita molto fascino sia tra gli studenti che tra i giovani professionisti, ma la logica, se ne esiste una, resta in gran parte sconosciuta. Vale la pena di chiedersi se queste nuove architetture dai moduli ripetuti e variati, che alternano dilatazioni e compressioni e propagazioni bidimensionali, dalle maglie che suggeriscono un movimento senza specifici confini o direzioni, contenuti atti a produrre l'impressione della materia ma mai il suo livello più elevato di organizzazione, siano degne della nostra tenace attenzione. Se esse rappresentano una continuazione della bio-logica della forma iniziata nei primi anni novanta, oppure se siano semplicemente un nuovo manierismo in sintonia con l'era Bush della farsa e dei fatti offuscati ad arte. E' ancora presto per esprimere un giudizio, ma quel tempo si sta avvicinando con molta rapidità."

le interazioni che generano la forma della vita, le quali a loro volta di rimando plasmano il paesaggio stesso, in un gioco dialogico e circolare che non ha fine.

Uno dei lavori più interessanti di Wiscombe è "Dragonfly" ("ala di libellula"): una struttura leggerissima composta da sottili fogli di metallo assemblati secondo le stesse leggi che conformano le venature delle ali delle libellule (tra le strutture in assoluto meglio ottimizzate), che si libra nello spazio a sbalzo per più di 12 metri, appoggiandosi in tre microscopici punti alla struttura di cemento della galleria che la ospita.

Se "Dragonfly" è un esperimento, una costruzione che non è vera e propria architettura, Wiscombe dimostra il suo talento nell'installazione vincitrice del premio PS1 del MoMA nel 2003 "urban beach", nella quale utilizza tubi metallici, materiali tessili e poco altro nel tentativo di portare all'interno della piazzetta cementificata un'installazione in cui natura e architettura si mescolano insieme: una leggerissima tettoia ombreggiante - la cui struttura biomorfa, ottimizzata via software, è tenuta su da pochissimi esili sostegni - si spiega come una membrana vivente sullo spazio esterno, dove è possibile tuffarsi in una vasca d'acqua o sedersi sulla pedana sottostante pur restando immersi in una coerenza d'insieme che lega copertura, pedana, vasca e sostegni come fossero parti di un medesimo organismo.

Il progetto non realizzato "cell house" del 2006 è un ottimo esempio della commistione tra il linguaggio metropolitano dell'architettura tradizionale e il linguaggio proprio della bio-logica: l'appartamento, situato in uno snodo stradale di Los Angeles, si compone dall'esterno di un volume apparentemente "puro", che mantiene per intera la relazione di continuità con la morfologia urbana del quartiere; ma visto da vicino il volume invece "piega" e si apre all'interno fino a smaterializzarsi del tutto, divenendo pura struttura vetrata che si riorganizza divenendo lucernario/tessuto cellulare di un soggiorno-patio.

Altro progetto non costruito, la Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca a Praga, del 2007, sintetizza al meglio il contributo di Wiscombe. Situato al margine estremo di Praga, praticamente a contatto con il paesaggio naturale, ma ultima parte del tessuto urbano cui il lotto del progetto appartiene, l'edificio disegnato dall'americano cerca di tessere con la massima efficacia la città con l'ambiente non antropizzato, cercando di fondere in una soluzione unica l'attività di biblioteca e la figura bio-antropica.

Il progetto nasce così da un parallelepipedo ribassato, in totale continuità/contiguità con l'edificio adiacente, e ibrida il palazzo praghese tradizionale (Wiscombe prende come riferimento le guglie delle cattedrali di Praga) con una struttura che ricorda la biologia marina: il volume squadrato alza lo spigolo principale, offrendo lo spazio interno all'esterno, si piega lateralmente facendosi rampa che sale in copertura, dove si sfrangia attraverso il pattern biomorfo di una struttura ottimizzata che rende trasparente lo spazio della biblioteca. All'interno, in maniera simile al Guggenheim wrightiano, lo spazio della biblioteca si svolge dal centro, dove una serie di scale e di rampe permette la salita ai piani superiori in corrispondenza del guscio vetrato esterno: il continuo dialogo - privo di ogni contrapposizione, bipolarità o conflitto - tra le rampe, i patii e la copertura organica e gli spazi della biblioteca, perfettamente ortogonali, rappresenta al meglio l'apporto di Wiscombe al discorso ultramoderno.

6. L'eccesso di deterritorializzazione e la deriva neo-cartesiana

A partire dalla fine degli anni '90, lo studio "Zaha Hadid Architects" conosce un vero e proprio boom, che vedrà moltiplicarsi il numero dei collaboratori da alcune unità alle diverse centinaia attuali: il piccolo "Studio 9" sito in una ex scuola vittoriana al numero 10 della Bowling Green Lane man mano si espande all'interno del complesso, occupando nel tempo tutte le aule e gli spazi dell'antico edificio a corte.

Alla crescita dello studio non sono estranee le vicende degli ultimi anni del XX secolo: del 1999 è il film "Matrix", nel quale il mondo occidentale, la società liquida che descrive Bauman, è una trappola, una prigione nella quale l'uomo, per mezzo di macchine da lui stesso assemblate, si è rinchiuso; i cui palazzi di acciaio e vetro sono carceri, a loro volta tasselli delle sconfinite griglie ortogonali delle megalopoli americane, ultima espressione dello spirito di conquista e dominazione/prevaricazione dell'uomo "civile" e industrializzato, l'homo tecnologico dell'era post-fordista che si ghermisce da solo, costringendosi in lavori umilianti e ripetitivi, auto-costringendosi in una semi-schiavitù lavorativa perpetua pur di rispondere agli standard economici che la classe agiata richiede.

Lentamente nell'immaginario collettivo si fa strada l'equazione tra sistema economico occidentale, basato sul consumismo sfrenato e sulla mercificazione della vita umana, e struttura spaziale che configura le città e le metropoli dell'occidente iper-industrializzato; la necessità di un'evasione dal paradigma occidentale diviene sempre più condivisa, e il diffondersi di correnti di pensiero antagoniste¹³⁰, che si schierano contro l'operato dell'architettura dal Movimento Moderno in poi, apre sempre più la strada al successo di Zaha Hadid, non tanto perché si conoscano o si capiscano le implicazioni concrete che la ricerca hadidiana produrrebbe sul piano urbano e architettonico, ma per una presa di posizione "contro" l'architettura squadrata del modernismo, "contro" la freddezza di certe costruzioni metalliche, grattacieli dalle mille finestre tutte identiche e non apribili, e cioè contro il simbolo più tangibile della società edipica che continua a riprodurre sé stessa mortificando la creatività per sacrificarla alla rappresentazione di codici passati e per questo dal successo garantito.

Così Londra diventa negli anni la sede principale di una vera e propria multinazionale della progettazione: Amburgo, Roma e Pechino ne saranno le succursali decentrate, necessarie al conseguimento dei cantieri ormai sparsi in tutto il mondo, dal MAXXI italiano fino alla Guang Zhou Opera House in Cina.

Alla fine del primo decennio del duemila i dipendenti dello studio Zaha Hadid Architects toccano le 400 unità, e vengono riorganizzati in una gerarchia piramidale ben definita, fino a essere divisi in Cluster, veri e propri dipartimenti specializzati nella progettazione che abbraccia praticamente ogni campo: dagli elementi di arredo, piccoli oggetti di design, fino ai grattacieli e ai distretti urbani (masterplans) cinesi, progettando aree di dimensioni gargantuesche.

Nel frattempo, mentre le commesse e le vittorie nei concorsi internazionali dello studio aumentano, la fluidità calligrafica, e poi il linguaggio biomimetico, dello studio si trasforma rapidamente in un vero e proprio brand commerciale: le ragioni per le quali Hadid vince il Pritzker Price nel 2004, e per cui nel 2010 sarà nominata "Artista per la pace" dall'UNESCO, passano in secondo piano man mano che i segni della sua architettura prendono vita in tutto il mondo, facendo della firma hadidiana un prodotto sempre più "attraente" non solo per le reali caratteristiche spaziali degli edifici, ma anche per il loro essere diversi e in qualche modo "distintivi", eccentrici.

Nello stesso tempo la contraddizione di un'architettura geneticamente continua, fluida eppure sempre più spesso distaccata, "soprelevata" e indifferente alle reali caratteristiche morfologiche del sito diviene dirompente nel museo della scienza di Wolfsburg "Phaeno", dove l'ideale di sviluppo scientifico di Hadid raggiunge il suo acme espressivo in un edificio che, come il progresso "scientifico" europeo, è "staccato" dal suolo come dall'animo - parafrasando quel "sine animus sine intellectus" di Husserl, riferito alla scienza

¹³⁰ Nel 1981 uscirà il libro dell'autore e giornalista americano Tom Wolfe "Dal Bauhaus a casa nostra", che stigmatizzerà il ruolo dell'architettura moderna europea, colpevole di aver dato vita ad un habitat disumano, nel quale il distacco tra la composizione architettonica e i bisogni psico-somatici umani è la cifra stilistica, attaccando architetti della fama di Gropius e Mies Van der Rohe innanzitutto per le loro opere e in seconda battuta per aver oscurato e annullato il retaggio dell'esperienza organica di Wright, considerata salvifica in relazione al lascito dell'International Style.

inventata da Cartesio - soprelevandosi al di sopra del suolo come una vera e propria navicella spaziale pronta al decollo, lasciandosi sotto di sé lande bruciate dai gas di scarico.

Questa contraddizione, di fatto una vera e propria anomalia neo-cartesiana nella ricerca di una complessità spaziale, rischia di far dimenticare l'impulso originario del "tappeto urbano" di Hadid, quella volontà di utilizzare il progetto come strumento di una ricomposizione armonica e continua dei frammenti delle città del ventesimo secolo: basti vedere progetti mastodontici come le famosissime "Signature Towers", progettate a Dubai per rendersi conto di quanto la complessità divenga, negli anni 2000, un marchio di fabbrica, un orpello.

Si attenua la spinta verso una armonica complessità, verso una continuità capace di "fare rete" ricucendo gli spazi frantumati del ventesimo secolo in un insieme dinamico e organico, che pure ha alimentato la prima fase del lavoro di Hadid - pur sempre e fin dall'inizio nella contraddizione legata alla visione di un progresso slegato dalla ricucitura tra umanità ed ecosistema terrestre - fino al successo e al boom internazionale, ben presto, e a ben vedere proprio nel momento in cui l'architetta "ribelle" riesce ad ottenere il successo e l'acclamazione internazionale con progetti come il Guggenheim di Vilnius, rischia di auto-ridursi a una mera "eccentricità", una distinzione sempre più simile a un capriccio stilistico che i clienti più ricchi e potenti - gli emirati arabi in primis, ma poi in seguito le più grosse multinazionali planetarie, tra cui la ThyssenKrupp tedesca, le nascenti compagnie cinesi e così via - iniziano a richiedere come ricercato status symbol.

Hadid sembra cedere al mercato da lei stessa criticato nel ventennio di anonimato in cui, proprio a causa dei pregiudizi del mercato internazionale, non poté costruire nulla di significativo: la ricerca pittorica, primo motore dello sforzo con cui l'architetta anglo-irachena cercò di generare una nuova lingua architettonica - che partiva dalla lettura del contesto urbano, dalle sue peculiarità, per muoversi verso una "ricucitura" degli elementi, sospinta dalla volontà verso una continuità senza cuciture - lascia presto il posto alla generazione di una semplice "forma/firma", che si traduce nell'edificazione di "oggetti" architettonici sempre più simili a gioielli, a decorazioni del plateau urbano che nulla più hanno a che vedere con i concetti di spazio di mediazione, di "urban carpet" con cui la stessa Hadid era riuscita a fare breccia nell'Olimpo dell'architettura mondiale agli albori del suo lavoro.

Da una parte, Hadid risulta vittima dello stesso meccanismo che l'ha lanciata in precedenza: non una consapevole scelta di un'architettura "complessa", ma semplicemente un pregiudiziale e poco consapevole "no" all'architettura tradizionale costituisce il motivo dei primi lavori, che non sono scelti sulla base del loro essere alternativa valida, nuova strada verso un diverso paradigma culturale basato sull'idea di complessità e di ricucitura continua; dall'altra parte, come sarà approfondito in questo capitolo, la stessa Hadid dimostra quantomeno di essere poco consapevole del cuore, del codice genetico che sottendeva alle scelte originarie, alle sue stesse parole riguardo lo scambio senza interruzioni, riguardo la tessitura di sito e architettura, riguardo il non-finito come strumento di connessione e relazionalità perpetua dello spazio costruito con quello preesistente.

Fluide o complesse architetture come il Phaeno, il Grand Theatre of Rabat, la Guang Zhou Opera House e moltissime altre fino al recentissimo campus cinese "Galaxy Soho", risultano sculture immense e concluse, introversi e a tratti sinistri oggetti di design bio-mimetico a scala urbana, che rimandano agli esperimenti scultorei di Gehry perdendone però il carattere post-moderno di apertura, di giocosità, di ironica non-finitezza, nella ricerca di un'eleganza algida e distaccata, di una perfezione totalmente biologica, senza alcuna relazione aperta con lo spazio preesistente.

Questi edifici, nonostante un carattere appariscente e apparentemente provocatorio, sembrano essere nuove "mega-strutture" infinitamente più "cartesiane" delle stesse architetture razionaliste e metaboliche, veri e propri "oggetti" architettonici slegati dalla morfologia spaziale del contesto dove "atterrano" come astronavi, nella sola volontà di affermare la propria differenza, la propria "alterità" e quindi la loro indiscutibile supremazia rispetto a tutto ciò che le circonda, come macchine espressive di una post-umanità che, al contrario dell'espressione deleuziana, si traduce in disumanità esponenziale, in egotismo supremo, un super-individuo non più umano, una macchina, un super-strumento tecnologico, utile non a scavalcare i limiti dell'umano come perimetro chiuso che voglia stabilire nuove e più profonde relazioni con l'esterno, con l'"altro", ma per rendersi individuo invincibile e ancor più autonomo - o sedicente tale - in grado di prevaricare e dominare una volta per tutte il resto del mondo.

6.1 Una continuità nel distacco: dal tappeto urbano al missile in decollo

Alla fine degli anni '90 la ricerca plastica di Hadid e Schumacher, già primo collaboratore e amministratore nello studio, mostra quella che, se non già una netta e inequivocabile svolta, è di certo una anomalia, verificatasi anzitutto con il progetto per il terminal portuale di Salerno.

A differenza di tutti gli altri progetti degli stessi anni, i quali a partire dalle invenzioni pittoriche multi referenziali e multi dimensionali di Hadid nascono attraverso lo studio di intricate reti di relazioni spaziali con il contesto, il progetto di Salerno, pur nascendo in una posizione ricca di caratteristiche morfologiche ambientali e di tessuti spaziali urbani esistenti, viene orientato verso una forma - quella che in seguito verrà chiamata l'"ostrica" - costitutivamente diversa dalle forme negoziate e complesse dei progetti precedenti, primo tra tutti il campo rizomatico dei flussi di cui si compone e si scompone il MAXXI romano, progettato nel 1998, cioè solo un anno prima del terminal salernitano.

Il progetto del porto, tra le primissime operazioni di modellazione "complessa" della mesh di Maya, propone invece una forma "imposta", ben definita e conclusa all'interno di un perimetro dato, che non nasce dalla volontà di mediazione e di ricucitura con le caratteristiche locali - i fili del tappeto che Hadid aveva al tempo già più volte tessuto insieme - ma invece nasce dalla volontà di esprimere una "fluidità" e una "eleganza" solo interna, una bellezza introversa rispetto al contesto e per questo addirittura soprelevata rispetto al piano urbano e portuale, che di certo è collegata al passaggio al concept digitale.

Qualcosa di profondo cambia rispetto all'approccio precedente: Hadid stravolge la prassi progettuale, esplicitamente orientata allo "scambio senza cuciture" anzitutto con il contesto, e anziché occuparsi di migliorare la fluidità e stabilire relazioni di continuità all'interno di quel "tappeto urbano" da lei stessa definito come campo di relazioni spaziali strumento della vitalità urbana, realizza un "oggetto" che non soltanto non dialoga morfologicamente con Salerno e con l'orografia alle sue spalle, ma che volontariamente si stacca dal suolo come a voler fluttuare, decollare.

A differenza di quanto si potrebbe pensare, non siamo di fronte a un vero e improvviso cambio di direzione: se è vero che la ricerca hadidiana ha posto, in precedenza, l'accento anzitutto sul tema della tessitura, è vero anche che, come abbiamo sottolineato in precedenza, Hadid vede la tessitura solo *attraverso* quello che nel dipinto originario "The World 89 degrees" è il decollo del missile, che rappresenta il progresso scientifico e tecnologico dell'uomo moderno, e cioè attraverso una prospettiva che è organicamente inserita nel paradigma cartesiano di cui la società occidentale è estrema espressione.

Non si tratta di una svolta repentina, ma solo di uno spostamento di peso, anzi di una necessaria e inevitabile evoluzione: la tessitura rappresenta per Hadid solo un obiettivo del continuo progresso occidentale, e quindi, una volta "ottenuta", risulta possibile continuare il decollo del missile, che metaforicamente si manifesta nel porto di Salerno come sempre più spesso si manifesterà all'interno dei progetti sempre più "veloci", sempre più lontani dalla tessitura delle parti della scissione cartesiana di cui soffre il mondo occidentale liquido e sezionato.

Così come Ronchamp non fu un'imprevedibile "rivoluzione" nell'opera di Le Corbusier, che aveva espresso fin dalla flessuosa copertura di villa Savoye la sua sensibilità plastica e la sua volontà di esprimere una continuità morbida, armoniosa e vitalista, allo stesso modo non deve stupire che Hadid passi dalla tessitura complessa del tappeto urbano, attraverso la ricerca paziente di innumerevoli relazioni e interazioni per una forma complessa e articolata, all'espressione di una plasticità conclusa e distaccata dal sito e dal suolo.

Come abbiamo cercato di mostrare, c'è una contraddizione costitutiva a partire dalla quale prende le mosse l'intera opera dell'architetta anglo-irachena, nel tentativo di mescolare insieme lo spirito moderno e costruttivo con quello organico, di cui si è discusso nel primo capitolo; in secondo luogo l'uso dello strumento digitale, la volontà di utilizzare la nuova tecnologia digitale costituisce causa collaterale della perdita di interesse per l'"altro" inteso come sito di progetto: se lo strumento legittima l'esito, perché è l'evoluzione tecnologica stessa a essere positiva e "liberatoria" rispetto alla società contemporanea, allora poco importa se la tessitura con l'esterno viene persa in cambio di una scultoreità tutta interna alla composizione del progetto nel suo perimetro.

Lo strumento di modellazione prende il posto del lavoro pittorico, e "sguinzaglia" la volontà di rincorrere la traiettoria di quel missile in decollo che Hadid aveva dipinto fin dall'inizio della sua carriera: non è più indispensabile "appoggiarsi" al sito, utilizzandone la complessità intrinseca come avveniva nei progetti come

il MAXXI, dal momento in cui lo strumento di modellazione digitale diviene sufficiente, anzi "auto-sufficiente" a generare una complessità molto densa, ma tutta inclusa nel progetto: per questo si può parlare di "debolezza" nella posizione teorica hadidiana, dal momento in cui basta l'uso di uno strumento anziché un altro per minare le fondamenta stesse del lavoro verso la "relazionalità" dello scambio senza cuciture, e invertire la traiettoria della ricerca verso l'espressione di un oggetto chiuso, nella sua individualità siffatta "fluida" e quindi dinamica ed elegante, che senza barriere, e senza restrizioni di ogni tipo - anzitutto etico, la semantica profonda della continuità deleuziana - si stacca, e vola via dalla realtà.

Una continuità discontinua, effetto di un "intreccio" senz'etica

Una visione della complessità come approccio immediato, istintivo come Hadid spesso lo definisce, dove però la visione della complessità non arriva a toccare il cuore della questione: quello che detta le leggi della società liquida moderna, il codice genetico della società capitalista e consumista, che non può essere ricucito in alcuna maniera, e che è tutt'uno con il concetto di progresso e "sviluppo" della società occidentale basata sulla tecnologia come "conoscenza" e conquista sempre più totale dell'altro - a partire dall'ecosistema¹³¹: è probabilmente questo il nodo cruciale che sta alla base dell'ambiguità e dell'alienazione espressa dalle gigantesche macchine pur internamente "fluide" che lo studio Z.H.A. inizia a produrre con sempre maggiore frequenza a partire dall'inizio del XXI secolo.

Come scrive Edgar Morin nel suo testo "Anno I dell'era ecologica", il problema è proprio nella speranza di poter redimere il paradigma occidentale/cartesiano, nella sua corsa al progresso scientifico come strumento per la felicità, aumentando ancora di più la velocità della corsa: così la continuità, la fluidità e il dinamismo messe in piedi dal linguaggio architettonico articolato e sviluppato negli anni da Hadid e Schumacher, dal D.R.L. dell'Architectural Association e dalle dozzine di nuove pratiche professionali e di studenti in tutto il mondo, non sono mosse come antidoto al paradigma edipico della conquista e del consumo delle risorse ecosistemiche, com'era nell'alternativa organica wrightiana, ma come estensione, come ottimizzazione e potenziamento di tale paradigma sociale, culturale, economico.

Quando Hadid, guidata dalla sua sensibilità araba verso lo "scambio senza cuciture", verso la tessitura come forma di negoziazione per uno spazio architettonico come trama, come rete, ricuce curve di livello e architettura, o anche solo architettura con città esistente, come nel Rosenthal Center di Cincinnati o nel MAXXI romano, lo fa già intrisa della contraddizione che le fa sperare "spudoratamente" di poter "salvare" o semplicemente migliorare la condizione occidentale attraverso una continuazione o una ricucitura dei suoi elementi, senza mettere in gioco anzitutto la sua logica genetica, che, rifacendoci alle parole del filosofo francese, è imperniata nella visione secondo cui l'uomo ha il diritto - in quanto esterno, separato dal mondo naturale - di dominare e di sfruttare le risorse del pianeta a suo piacimento, in ragione di quella originaria scissione tra uomo e natura come soggetto dominante e oggetto dominato che risale al pensiero cartesiano

¹³¹ A proposito della non-eticità del progresso tecnico occidentale, e quindi della automatica incoerenza con la prospettiva della continuità/complessità, citiamo un passaggio estremamente chiaro di Morin: "Perché nel nostro sviluppo, il cui nucleo è tecnico-economico, c'è qualche cosa di anti-etico. Effettivamente, ovunque ci sia stato sviluppo tecnico, industriale, economico, abbiamo assistito alla disintegrazione delle comunità e delle solidarietà tradizionali a tutto vantaggio di qualche cosa di positivo, vale a dire le autonomie individuali, a vantaggio dell'individualismo. Ma ci sono anche lati oscuri nell'individualismo, cioè l'egocentrismo e la sete di profitto. Dunque, questo individualismo non ha avuto solo aspetti positivi, e, per di più, ha portato a numerose solitudini individuali, poiché non si sono create nuove solidarietà e nuove comunità. D'altra parte, lo sviluppo instaura un modo di organizzazione della società e di organizzazione dello spirito in cui la specializzazione divide gli individui tra loro e affida a ognuno solo una parte ristretta di responsabilità. In questa chiusura della specializzazione si perde di vista l'insieme, il globale, e la solidarietà dell'insieme. Poiché la solidarietà e la responsabilità sono le due fonti della morale, si può dire che lo sviluppo ha un carattere immorale, e, del resto, si nota che una delle prime cose che si sviluppano nei paesi definiti "in via di sviluppo" è il fenomeno della corruzione generalizzata negli Stati, nelle amministrazioni e nell'economia. (...) D'altra parte, si può dire che lo sviluppo, che sembra una verità universale, è in realtà pseudo-universalista, poiché offre come modello universale il mondo occidentale. E' un mito del socio-centrismo occidentale ed è anche un motore di occidentalizzazione forsennata. Questo presuppone che i paesi, le società sviluppate, vale a dire la se società occidentali, siano la finalità della storia umana. Ora, le nostre società occidentali sono in crisi, il nostro sviluppo ha prodotto un certo sottosviluppo psichico e morale. (...) Dunque, lo sviluppo stesso è una visione molto limitata, anche nella forma sostenibile. (...) il problema ormai non è di continuare su questa via, non è neanche di aggiustare la rotta con qualche correttivo. Bisognerebbe cambiare rotta e questo è il problema più cruciale." Edgar Morin, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore 2007, pp. 87-90

risalendo poi fino alle orme prometeiche della civiltà classica e del suo necessario distacco dal terreno, dalla natura, necessario ad una prima fase dell'emancipazione della specie umana. Se nell'origine del sistema occidentale vi è tale forma di violenta usurpazione e prevaricazione dell'altro - la Terra come alterità originaria, ma l'altro essere umano diviene rapidamente medesimo "oggetto" con cui competere per la stessa sete di conquista e dominazione - Hadid non poteva sperare di riparare il sistema, che pure riconosce come corrotto attraverso la percezione della separazione e della discontinuità nello scenario urbano e spaziale della megalopoli contemporanea, senza uscirne, senza fare riferimento da subito a un paradigma culturale altro, diverso, che non fondi le sue vertebre sulla separazione tra soggetto e oggetto ma anzi che si radichi in una visione del reale complessa, dove, come Deleuze chiarisce ne "La Piegia. Leibniz e il Barocco", soggetto e oggetto altro non sono che pieghe continue di un medesimo drappo.

D'altra parte, neppure Wright, signore e profeta della simbiosi uomo-natura, giunge a concepire un uomo che non è solo connesso alla sua madre-Terra, ma è anche strettamente connesso ai suoi fratelli altri uomini, in un legame unico che vede l'uomo, l'altro uomo e la Terra come intessuti insieme - concetto ripetuto alla nausea da un Morin ancora praticamente inascoltato - in una etologia che affranca ogni essere dalla barbarie dell'isolamento e della solitudine, non stupisce che Hadid non possa giungere a questa meta partendo dall'interno del paradigma capitalista occidentale.

Wright, che pure criticava la cartesianità del mondo occidentale in cui viveva, attaccandone principalmente la dimensione urbana come griglia disorganica e di fatto lontana anni luce dal mondo naturale, vi si opponeva però senza proposte che tenessero conto di una socialità intrinseca tra uomo e uomo, disegnando pezzature di campagna coltivata con case unifamiliari lontane, le une dalle altre, centinaia di metri: forse, se il maestro di Taliesin avesse potuto vivere altri cento anni, ad un certo punto avrebbe immaginato che quella non poteva essere la fine della ricucitura, e che dopo essersi riunito in simbiosi con l'ecosistema terrestre, come fa la casa sulla cascata, l'uomo avrebbe potuto e dovuto riunirsi, in un'altrettanto armonica convivenza, con gli altri esseri umani, in una città terrestre i cui edifici sarebbero stati in continuità con la geomorfologia prim'ancora che in continuità tra loro stessi.

Hadid, che parte dalla capitale del sistema occidentale - quella Londra che ancora oggi, a distanza di 30 anni, continua a essere una delle maggiori capitali economiche dell'Europa pur in crisi profonda - non può, evidentemente, distanziarsi più di tanto dal suo punto di origine, e a ciò si aggiunge il fatto che ha frequentato un'A.A. koolhaasiana, concentrata esclusivamente sull'avanguardia costruttivista come falso strumento di "evasione" e redenzione, dal momento che lo stesso costruttivismo come s'è detto è del tutto imperniato nella stessa rincorsa scientifico/tecnologica e nello stesso "distacco" di partenza.

Come abbiamo già discusso, quell'avanguardia le viene presentata dal suo maestro come una medicina in grado di curare la "malattia storicista" che dilaga in tutte le scuole occidentali; ciò che non le viene insegnato o che Hadid non riesce a cogliere, è che proprio quell'avanguardia, che pure come visto in precedenza ha forti connessioni con la poetica organica, con la ricerca del dinamismo vitale, resta estremamente legata alla questione occidentale, alla condizione cartesiana della modernità.

Così come il Razionalismo europeo resta indissolubilmente legato al distacco dal terreno, simbolico di quella separazione uomo-natura, e diviene il tentativo di restauro, pulizia e consolidamento del medesimo sistema o paradigma culturale - parafrasando Argan - altrettanto fa il Costruttivismo sovietico, attraverso il suo geometrismo d'origine (altro che grado zero della sensibilità!) e attraverso il suo feticismo esplicito per la tecnologia come strumento in grado di elevare l'essere umano, muovendosi così "liberi" verso un progresso senza radici, senza restrizioni e quindi senza connessioni con il resto dell'ecosistema terrestre; "liberi" cioè dall'interdipendenza con l'altro naturale e umano, "liberi" dalla consapevolezza della continuità, e quindi dal carico della complessità per cui è impossibile far volare aeroplani senza emettere tonnellate di rifiuti tossici, che danneggeranno e alla lunga distruggeranno l'ecosistema e quindi noi stessi, che di questo facciamo parte. Possiamo dunque affermare che è proprio la "bipolarità" della formazione hadidiana, a cavallo tra Iraq e Londra, dove viene immersa di colpo nella cultura occidentale post-moderna da cui le sue origini sono lontane, a venire a galla e a influenzare la sua produzione, producendo ambiguità e contraddittorietà sempre più estreme, che finiscono con il condurre i progetti (soprattutto quelli più recenti) in territori del tutto estranei a quello della complessità/continuità pur "superficiale", pur esente dalla critica sostanziale per il sistema occidentale capitalista tecnologizzato.

Il che, infine, produrrà in taluni casi un vero e proprio capovolgimento di quel senso post-decostruttivista anti-cartesiano, per "tornare" in pieno all'interno di un dominio caratterizzato dalla volontà di espressione di separazione, dominio e prevaricazione di un rinnovato "soggetto" architettonico su un nuovamente soggiogato oggetto/contesto: a questo filone di ricerca possono attribuirsi progetti di grande fama internazionale come il museo della scienza Phaeno, a Wolfsburg, così come moltissimi altri in seguito, tutti

accomunati da un linguaggio sempre più esteriormente "organico" e sempre più internamente, contenutisticamente disorganico, indifferente e incurante dell'etica ecologica a cui la "continuità" come centro d'interesse deve condurre: se si ha la sensibilità e la cura di immaginare la fluidità, la complessità degli elementi architettonici, la loro relazione di continuità, diviene colpevole mancanza quella di non applicare anzitutto ai termini originari tale sistema di pensiero.

E così accade nell'opera hadidiana a partire dal decollo del missile: il porto di Salerno, come il Phaeno, e tutti i maggiori progetti recenti non soltanto si lasciano alle spalle la tessitura del tappeto urbano, che esprimeva la volontà di tessere insieme spazi e contesto come un unico sistema organico/rizomatico, ma continuano a ignorare totalmente la questione etica della necessaria simbiosi tra architettura e ecosistema naturale, perseverando nella costruzione di edifici senza alcuna attenzione alla necessaria eco-compatibilità, senza alcuna diminuzione dell'inquinamento legato alle fasi costruttive, senza utilizzare materiali a basso costo energetico e, soprattutto, senza inserire all'interno della fase progettuale alcun elemento di "sostenibilità" - utilizziamo questo termine nella consapevolezza della sua intrinseca contraddittorietà, come scrive Morin - che spinga la morfologia spaziale verso una adeguatezza rispetto ai problemi legati all'uso/abuso delle risorse naturali.

Un linguaggio fluido slegato dalla tessitura del contesto verso una iper-fluidità insulare

La possibilità di progettare architetture come missili ormai partiti, che si "staccano" dal terreno naturale, mischiata alla sensibilità organica hadidiana dà vita al paradosso più dirompente dell'attuale ricerca dello studio Hadid così come della ricerca accademica dell'Architectural Association e delle pratiche professionali in giro per il pianeta, e innesca un processo di ricerca di un linguaggio sempre più fluido, sempre più internamente "complesso".

Una volta che la sete di continuità e complessità viene rinchiusa nell'espressione del super-ego "volante" e onnipotente, ultima riproposizione del soggetto dominatore della civiltà edipica, e diviene quindi lo strumento di un piacere assolutamente individuale, il linguaggio compositivo "può" svincolarsi definitivamente dalla necessità di esprimere una transizione, un legame con il tessuto esterno, e intricarsi sempre di più all'interno della nuova fiammante macchina architettonica, creatura tecnologicamente avanzatissima con tutti i confort.

Dai dipinti e dai primi progetti sempre più il linguaggio architettonico cambia, sorpassando a gran velocità anche il linguaggio morbido e fluido del MAXXI, che però come si è detto nella sua fluidità riusciva a entrare in relazione con gli edifici del tessuto romano di via Reni: la verticalità delle pareti esterne del museo garantiva, come per il nastro orizzontale dal quale si svolge l'elica del Guggenheim wrightiano, che lo spazio urbano tra il museo e gli edifici preesistenti fosse ben conformato, delinato, avendo una propria identità nella ovvia diversità linguistica degli edifici.

Come abbiamo anticipato a proposito della ricerca bio-digitale portata avanti a cavallo tra lo studio Hadid e le altre strutture professionali e accademiche di tutto il mondo, il problema risiede nella differenza sostanziale tra l'"architettura" bio-morfa di Hadid e degli altri giovanissimi suoi seguaci, e l'architettura tradizionale "locale" di tutto il mondo: se il MAXXI fosse stato a doppia curvatura, e i suoi flussi fossero stati bombate forme libere nello spazio, simili ad una muscolatura cristallizzata nel cemento, allora la diversità tra il museo e gli edifici intorno sarebbe stata talmente netta da distruggere ogni identità possibile, ogni transizione, ogni relazione tra il nuovo e il preesistente, sfociando in un non-luogo, in un "vuoto" cosmico tra un organismo che lotti per la propria sopravvivenza e un habitat esterno, senza posto per l'umano. La verticalità dei flussi rende la curvatura delle superfici "tollerabile" e ancora capace di essere continuazione concreta dei limiti spaziali esistenti, appartenendo allo stesso dominio di "estrusione", di verticalità: un ordine intelligibile e percepibile collega e correla le pareti esterne del MAXXI a quelle del tessuto urbano intorno.

Viceversa, una volta sopraelevato il porto di Salerno, una volta ignorati i tracciati preesistenti e la connessione con il suolo, urbano o naturale che sia, il linguaggio diviene "libero", cioè indifferente alla relazione con ciò che vi è intorno: e così la volontà di una continuità/fluidità sempre maggiore e sempre più contraddittoriamente contrapposta all'esterno, trasforma i progetti di Hadid in creature composte da geometrie parametriche sempre più internamente intricate, sempre più aliene dal paradigma culturale che domina la composizione e quindi l'ordine urbano delle città contemporanee: il chiaro-scuro delle facciate

tradizionali, composte da elementi verticali e orizzontali incastrati insieme, continua e variegata espressione della scissione tra soggetto e oggetto che diventano in architettura gli elementi accostati, o composti senza continuità tra le parti ma in una semplice operazione di giustapposizione, addizione, incastro o intersezione/sottrazione, viene "snobbato", dimenticato dai blob ultra fluidi degli ultimi progetti di Hadid/Schumacher, di Alonso, di Snohetta, di Wiscombe e di gran parte dell'ultima generazione di progettisti che questo movimento "parametrico" o digitale segue.

Risulta evidente che si tratta proprio di una non-sensibilità rispetto a quello che invece dovrebbe essere il primo tema, quello della transizione linguistica e quindi del legame con lo spazio storico, ironicamente già trattato e risolto - nella verticalità dei flussi del MAXXI così come nella poligonalità delle superfici del Maggie Center Fife - per poi essere scartato dalla stessa volontà di "progredire" la complessità, ma solo quella "interna", ovviamente.

A ulteriore riprova di quanto appena descritto basti notare l'ultimissima installazione per il ventesimo anniversario della costruzione della stazione dei vigili del fuoco di Vitra: pur avendo a disposizione ogni materiale e ogni tecnologia possibile, lo studio Hadid sceglie di costruire una forma "geodetica", composta da superfici planari, anziché una forma "organica" ed esplicitamente fluida, come la ragnatela costruita all'interno del padiglione Chanel in occasione dell'esposizione dei lavori di Hadid nel cortile dell'Istituto del mondo arabo di Jean Nouvel a Parigi nel 2011.

La scelta quindi denota in maniera inequivocabile la sensibilità alla "lingua" più o meno fluida, che si piega alla volontà di esprimere una continuità tra i frammenti affilati e dinamici dell'edificio progettato da Hadid vent'anni prima e l'installazione messa in piedi per l'anniversario, dimostrando esplicitamente una "doppia" logica: se ci si relaziona alla "continuità" ancora accennata di Vitra, allora si tiene conto del linguaggio del progetto nuovo e si "scende a compromessi" optando per la versione poligonale della complessità; viceversa, nel momento in cui si progetta un edificio nuovo all'interno di un tessuto tradizionale - si guardi, per esempio, al famosissimo auditorium di Abu Dhabi - è lecito ignorare del tutto la natura della "texture" spaziale esistente per spingersi verso un'architettura del tutto introversa, chiusa in una insularità del tutto uguale a quella cartesiana che originariamente si era scelto di "curare", quando, e l'esempio dell'installazione per l'anniversario di Vitra lo dimostra, è chiaro che risulterebbe sufficiente preferire una sintassi solo quantitativamente "meno" fluida, come sarebbe una piega - che pure esprime alla perfezione la continuità e la complessità di un involucro organico - a curvatura "zero" (si vedano le superfici geodetiche poligonali del Maggie Center o del museo del cinema Eye di Delugan ad Amsterdam), per richiamare il chiaro/scuro dell'articolazione architettonica tradizionale, e quindi relazionarsi e connettersi.

Eppure un paradigma della complessità non può volutamente non relazionarsi al paradigma della separazione, della "cartesianità": se ciò avviene non è che la prova provata che non si tratta affatto di un paradigma della complessità, ma di una anomalia pur sempre interna al paradigma cartesiano.

Una naturalizzazione fagocitata dall'occidentalità, estrema anomalia del paradigma cartesiano

L'incognita costituita così dalla carriera hadidiana, indecisa tra complessità e quindi simbiosi da un lato, e chiusura e distacco, e quindi prevaricazione e dominazione, dall'altro è comunque un parametro di grandissimo interesse circa ciò che in questi anni viene sempre più spesso denominato come ibridazione, come mescolanza che segue la caduta dei blocchi storici nazionali a partire dalla caduta del muro di Berlino.

Hadid, pur nella sua sostanziale ambiguità culturale, resta di fatto un elemento di innovazione nel panorama globale, inserendo all'interno del linguaggio occidentale il tema della continuità e della complessità, ponendo così in anteprima l'attenzione sui termini profondi del problema, che, anche involontariamente, viene così toccato, accennato, intuito più che affrontato.

La "bipolarità" formativa di Hadid, in cui convivono insieme "arabità", contatto con la terra, con la tessitura corporea dei tappeti e con la sensualità del tratto kufico, e occidentalità sfrenata, rincorsa al lusso tecnologico più eticamente indifferente e "spudorato", in realtà risulta essere in fondo un carattere proprio della mescolanza culturale dell'era contemporanea, un effetto collaterale di quella ibridazione continua strettamente connessa alla globalizzazione culturale: se questa costante interazione inter-culturale, che porta Hadid a essere una vera e propria tessitrice di oriente e occidente, da un lato produce una prima spinta verso la tessitura e la complessità anche nell'alveo architettonico occidentale, dall'altro lato manca di sufficiente profondità, di sufficiente forza e consapevolezza teorica per riuscire a compiere davvero e fino in fondo un

salto paradigmatico, che invece si riduce a essere un "saltello", un tentativo debole che diviene, nell'impeto di una rincorsa "senz'asta", un vero e proprio "rimbalzo", da cui un ritorno indietro e un nuovo richiudersi in un manierismo che addirittura precede il compimento dello sforzo di partenza verso una complessità spaziale, ma che però costituisce certo un tratto anomalo all'interno del paradigma culturale d'occidente.

Si tratta quindi di un'anomalia paradigmatica, tornando alla struttura kuhniana, che in effetti vede fallire il tentativo di ricucitura degli elementi da cui pure Hadid parte ma che poi smarrisce, mantenendo il merito di aver inserito una componente di "selvaggio", di "originario" (facendo riferimento alla necessità della società contemporanea di riconnettersi alle proprie origini naturali e biologiche per sfuggire a quell'eccesso di antropico - cioè di codificato, storico e quindi di "culturale" - di cui parla Esposito) e quindi un elemento che in qualche maniera costituisce di per sé iniezione di vitalità e di freschezza nella ricerca occidentale ormai fissata e bloccata nel bipolarismo storicista/decostruttivista di cui si è parlato.

Così, ricollocando la ricerca contemporanea di Hadid all'interno della *matrice* occidentale, essa diviene senza dubbio un elemento "disturbante": nonostante il distacco e la separazione dell'oggetto architettonico hadidiano della fase "successiva", per così dire manierista (appartiene a questa fase infatti la codifica di un processo creativo che inizia a ripetersi con costanza in ogni progetto), resta intatta la domanda sul perché poi tanta cura viene dedicata a una fluidità tutta interna, una fluidità dai tratti sempre più riconoscibilmente biomimetica.

Contraddittorietà estrema data dall'uso di un bio-morfismo che però, se allude a una "diversità" dallo schema ottimizzato ed "economico" dell'architettura commerciale "international style", contemporaneamente non coglie quella che invece dovrebbe essere l'economia di una architettura realmente "naturalizzata" e quindi non solo bio-morfa e bio-funzionante, cioè capace di porsi in relazione anche dal punto di vista contestuale, sociale, ambientale ed energetico con il resto dell'ecosistema terrestre e quindi anche antropico.

E invece si tratta, come approfondiremo in seguito, di un tentativo estremamente superficiale, che non tiene minimamente conto delle questioni legate all'etologia, che riguardano il funzionamento vero, concreto, delle macchine architettoniche ispirate alla natura intesa come matrice vitale.

6.2 Architettura d'intrattenimento, cosmesi del capitale tra eccentrico e monumentale

Nel 2006 Hadid assume l'incarico, per conto delle "Dubai Properties" - holding che di fatto rappresenta la punta di diamante del potere economico che finanzia e controlla la costruzione dell'immenso "parco giochi" degli Emirati Arabi - della progettazione della parte più rappresentativa del distretto finanziario di Dubai: il progetto prevede tre giganteschi grattacieli e il mercato finanziario, la borsa locale.

Entreremo in seguito nel dettaglio del progetto, ma occorre sottolineare il significato che questo progetto esplicita in pieno: dalla volontà di tessere i tessuti frammentati delle metropoli contemporanee, dalla committenza più o meno "illuminata" per la quale Hadid si era impegnata ad immaginare di ricucire una rete di relazioni per rimediare alla liquefazione della società contemporanea del dopo muro di Berlino, si passa qui alla progettazione del distretto finanziario di una delle maggiori potenze economiche globali, fondate sul commercio del petrolio e, in particolare riguardo Dubai, sulla vendita e il profitto di quella che senza esagerazioni può essere considerata la più grande operazione di speculazione edilizia del pianeta.

Migliaia di metri cubi di parcheggi per auto di lusso che trasportano petrolieri e giocatori finanziari alla loro meta preferita, dove magari raddoppiare i loro introiti attraverso la rendita finanziaria più "spietata": anziché dire "un piccolo sì per un grande no", Hadid propone alle Dubai Properties un progetto mastodontico, che non ha assolutamente più nulla a che fare con la visione "complessa", con la tessitura, con il tappeto urbano - anche perché, anzitutto, a Dubai non esiste tappeto urbano da rattoppare - ma semplicemente e spudoratamente con l'elogio, l'esaltazione più sfrenata dello stesso potere economico, del capitale.

Non c'è alcuno "scambio senza cuciture" tra ciò che si fa a Dubai, tra ciò che è in programma di farsi nel mercato finanziario di Dubai, e il resto del mondo: al contrario c'è il più esplicito tentativo di prevaricazione, di dominazione economica, di speculazione sul terreno e sulle risorse naturali della Terra, costretta attraverso le tecnologie più "avanzate" a generare parchi divertimento dal devastante consumo energetico, finte piste innevate per il divertimento di magnati che non solo non hanno alcuna relazione con il tentativo di dar vita a un "lusso per tutti" come dalle parole di Hadid, ma soprattutto non ne hanno alcuna intenzione.

Senza voler rifiutare l'incarico, certamente vitale per uno studio di centinaia di dipendenti (anche se, forse, lo studio sarebbe sopravvissuto senza troppi problemi a un rifiuto simile, immaginando il ritorno d'immagine che ne avrebbe avuto in tutto il resto del mondo civile), Hadid e Schumacher avrebbero potuto proporre un progetto che, dietro la maschera della fluidità, avrebbe potuto mettere almeno in discussione il "lusso" di Dubai, per esempio utilizzando l'immane budget per la progettazione di edifici con basso impatto ambientale, oppure, più semplicemente, esprimendo un disperato tentativo, magari infine impossibile e negato, di relazionare la forma del progetto - magari indecisa, magari incerta e ambigua - agli sgangherati edifici di vetro già presenti nella zona, mostrando in maniera chiara, esplicita, la natura immorale di un siffatto luogo, opposto alla "rete", i cosiddetti "grattacieli danzanti" di Hadid fanno esattamente l'opposto, e rappresentano una vera, concreta prova di apologia architettonica del capitalismo più selvaggio, che sprema senza alcun rimorso contemporaneamente l'umanità e l'intero ecosistema terrestre.

L'humus socio-culturale in cui tutto ciò accade è estremamente importante, se consideriamo che la parabola dell'esperienza di Zaha Hadid genera un lascito, un retaggio praticamente planetario, di giovani e giovanissimi architetti e studenti che, armatisi degli stessi strumenti digitali utilizzati dallo studio Hadid in primis (come discusso in precedenza), iniziano a cavalcare l'onda dell'architettura cosiddetta "parametrica": gli anni '90 sono anche gli anni in cui il mito economico occidentale conosce il suo momento di massimo splendore, in cui tutto sembra a portata di mano attraverso la tecnologia, in cui la minaccia "ecologica" viene costantemente ignorata, seppellita dai media e dalle multinazionali - e da governi irresponsabili - e in cui, per dirla in breve, quella "crisi delle scienze europee" già denunciata da Husserl agli albori del nazismo, arriva al suo punto di massima decadenza, al suo apice prima del tracollo finanziario del 2008.

Nel frattempo la tecnologia dà sempre più spettacolo, si trasforma in una macchina da *panem et circenses* a Hollywood, dove gli stessi softwares usati dallo studio Hadid - e da tutte le nuovissime generazioni in tutto il mondo - vengono utilizzati per la produzione di film spettacolari, colmi di effetti speciali sempre più sofisticati e insieme sempre più vuoti di senso ecologico, ma anche solo sociale e umano. La nuova trilogia di Star Wars, che pure negli anni '70 era stato un cavallo di battaglia della cultura pop internazionalista e progressista, ne diviene il simbolo più eclatante: all'omino verde che dice "grande guerriero tu dici? Guerra non fa nessuno grande!" viene sostituito un inseguirsi di esplosioni e combattimenti che girano intorno a un

protagonista assolutamente privo di qualsiasi umanità e consapevolezza, tutto l'opposto di quanto accadeva in "Terminator 2", considerato tra i primi film ad esprimere il pensiero complesso deleuziano, a partire dal nemico, macchina capace di trasformare fluidamente le proprie braccia in coltelli e armi varie, fino al protagonista, un ragazzino in grado di umanizzare, alla fine, persino un robot assassino.

Un'architettura d'intrattenimento, che trasforma la "complessità" da visione interindividuale in mera fluidità delle linee interne al progetto, dimenticando e infine tradendo il senso vero di simile prospettiva, diventa la prassi anche per l'architetta anglo-irachena che pure aveva conosciuto fallimenti e ostracismo da parte del mercato: un'architettura che, proprio come i più banali blockbusters americani non ha altro effetto sulle persone se non distrarre da uno stato liquido, amorfo, dal quale certo non salva una fluidità distaccata, come è quella di un sempre maggior numero di progetti hadidiani, che nel generare elementi chiusi e impenetrabili dimostra in pieno la critica mancata alla separazione originaria della cultura occidentale, che resta inerte e anzi consacrata ed esaltata all'interno del proprio dominio di atomizzazione perpetua, di scissione e allontanamento degli individui.

La critica del sociologo polacco Bauman, che proprio alla fine degli anni '90, nel duemila, produrrà il suo famosissimo "Modernità liquida", proprio in quegli anni recepisce la trasformazione in chiave iper-individualistica della società, di cui le macchine "parametriche" di Hadid e poi degli altri, dimentiche di ogni legame con la lezione di Deleuze, la questione della ricucitura di soggetto e oggetto, e sorde alle parole di Morin, risultano la palese materica espressione: si tratta di una vera e propria deformazione, che piega il linguaggio "organico" fluido e continuo per esprimere una assoluta privazione di senso, una ambiguità letale che influenza tutti i campi della produzione culturale degli anni '90 e poi dei primi anni duemila.

Si tratta sempre più di una fluidità che nel distacco tra edificio nuovo e ambiente circostante - distacco anche dal punto di vista ecologico, trattandosi praticamente sempre di edifici costruiti senza seguire alcun criterio di eco-compatibilità - rappresenta in superficie la totale assenza di continuità tra gli individui, di coerenza interna nel liquido amorfo che lentamente diviene la società globale allo sfaldarsi dei punti di riferimento, dell'ossatura storica.

Virtualità e oblio dell'espressione

L'uso massiccio della computer grafica finisce per inghiottire del tutto qualsiasi spinta "umanista", qualsiasi spinta originariamente volta a promuovere un'interazione creativa tra gli elementi in gioco, trasformandosi in una sorta di chimera, heideggeriano oblio dell'oblio: così come la spettacolarizzazione cinematografica inghiotte il senso, distrae dal dramma sempre più incarnato nella solitudine esistenziale dell'uomo occidentale iper-tecnologico di fine millennio - dramma che, proprio alla fine degli anni '90, esploderà in tutta la sua tragicità, a partire dall'attacco alle torri gemelle, per finire nelle guerre infinite e nella minaccia climatica che ad oggi tiene sotto scacco l'intero sistema economico mondiale, proiettando la sua ombra sull'equilibrio dell'intero ecosistema terrestre, come ricorda e ammonisce Morin - alla stessa maniera gli "effetti speciali" del linguaggio sviluppato dallo studio di Zaha Hadid e presi in prestito dai giovani di tutto il mondo - quella "super-eleganza iper-fluida" - distraggono dalla scommessa persa degli anni '70 ed '80, la scommessa della complessità "interna", acritica rispetto al paradigma occidentale, cioè al servizio del capitalismo, ormai trasformata in puro vezzo commerciale, in puro capriccio formale che poco o nulla più ha a che vedere con i dipinti della primissima ricerca grafica di Hadid e che molto, moltissimo, ha in comune con i blockbuster anestetizzanti che affollano le televisioni di tutto l'Occidente.

Sembra, guardando progetti come il museo della scienza "Phaeno" o l'opera house di Guang Zhou, che anziché cucire insieme occidente e oriente, come Frampton aveva augurato, dando ad Hadid l'appellativo di *suprematista kufico*, alla fine sia stato l'Occidente, anzitutto nelle fattezze di Rem Koolhaas e nell'istituzione dell'Architectural Association, ad inghiottire l'intera innovazione hadidiana, tutta la creatività e la sensibilità araba per la tessitura come complessità interindividuale, trasformando persino quest'ultima in un orpello, in una cosmetica che, nello sfoggio spudorato di complessità e continuità "interne" al soggetto architettonico siffatto autonomo e indipendente, esorcizza il cambiamento ormai divenuto obbligatorio per la sopravvivenza della civiltà occidentale stessa.

Potremmo riassumere dicendo che infine è come se l'artista/architetta irachena fosse stata inghiottita e digerita dall'Occidente alla stessa maniera - si legga qui una leggera ma amara nota ironica - in cui Le

Corbusier viene inghiottito e digerito da Manhattan nel libro di Koolhaas "Delirious New York" di cui abbiamo trattato nei capitoli precedenti.

La spinta verso la coscienza della complessità del reale, e cioè la promozione della continuità, quello scambio continuo inter-individuale che pure pareva costituire l'elemento "rivoluzionario" - rispetto alla tradizione occidentale non organica, dal classicismo al minimalismo - della visione hadidiana, sembra trasformarsi in un percorso che, nel concreto, inizia con il porto di Salerno e gradualmente arriva alle Signature Towers, in un mastodontico "Star Wars".

L'architettura come "gioiello" urbano

L'ambiguità semantica dei gioielli fluidi di Hadid si gioca quindi a partire dalla implicita contraddizione tra una lingua fluida, che vuole ogni spazio cucito insieme indissolubilmente agli altri da superfici/involucro che non hanno punti di discontinuità, che non hanno mai intersezioni o semplici aggiunte e tagli, e un edificio che non è affatto egli stesso in continuità con l'ambiente che lo circonda, come avviene anzitutto, e in maniera esplicita e palese, con il museo della scienza tedesco, il Phaeno: come se all'interno del nuovo progetto Hadid mettesse in atto la logica della complessità e della continuità, senza tener conto che quella logica ha ragion d'essere se e solo se viene applicata anzitutto alla dualità edificio/ambiente circostante, cosa che lei stessa aveva notato nei confronti dell'architettura modernista di cui non condivide "il pian terreno sopraelevato" e lasciato in qualche maniera "vuoto" e inutile, e affrontato a partire dai primi dipinti e dal concetto di "urban carpet", come si vede benissimo nei dipinti dei primi anni dove la città è tutta insieme emancipata, cioè "ricucita" dalla tessitura del progetto.

E si tratta di un'ambiguità che se prende le mosse dalla bipolarità hadidiana ovviamente trova sponde nelle contraddizioni di quello stesso humus internazionale che recepisce rapidissimamente per poi però restare in superficie: se il linguaggio fluido e continuo viene articolato ai fini di un'architettura "complessa"- che Hadid faticosamente reinventa a partire dalla sua ricerca pittorica, che è innanzitutto un'architettura "tessuta insieme" all'ambiente che la ospita e di cui, come nei dipinti, non è più semplice pezzo aggiunto, ma invece trama immanente, parte integrata e integrante, organicamente avviluppata a tutto ciò che preesiste, ambiente naturale o urbano - allora utilizzare il medesimo linguaggio per modellare edifici-oggetti del tutto separati dal loro contesto, e anzi spesso addirittura in evidente contrapposizione coi loro tessuti ospiti, non può che dar vita a un non-senso inverato da strutture organiche eppure disorganiche, da gioielli di continuità poggiati, se non addirittura sopraelevati, su una "bacheca", la città, che diventa così un mero palcoscenico, una "quinta" teatrale lasciata marcire nella propria disorganica liquidità.

E' più che evidente quanto ciò contraddica proprio il postulato di partenza della ricerca della continuità, secondo cui la città esistente è un tappeto vivente, un tessuto organico da ricucire, da cicatrizzare attraverso il progetto, la cui riuscita dovrebbe soggiacere anzitutto nella coerenza e continuità di questa tessitura, capace di rivitalizzare lo spazio urbano, ben prima che nello sfarzo o nella sensualità - spesso indiscutibili - della forma precipua dell'organismo architettonico nuovo.

La città risulta nettamente impoverita, come depauperata da un'aggiunta che in realtà è una sottrazione, trattandosi di un oggetto spettacolare che, ponendosi come in primo piano, trasforma la città esistente in una povera vetrina, e quindi lo spazio urbano in un triste vuoto da riempire.

Passeggiando affianco alla opera house di Guang Zhou, come alle spalle del padiglione mobile progettato per Chanel, si ha la stessa inequivocabile impressione che si percepisce camminando sotto un viadotto, alle spalle di un edificio, lambendone il retro, oppure tra i recinti spinati dei lotti industriali, come di quelli finanziari e militari: cosa ne è, a quel punto, dello slancio originario per un lusso per tutti? Cosa resta della volontà di tessere insieme le parti, quando l'architettura diviene luccicante gioiello sfarzoso, immerso in un vuoto gelido, nel quale fa paura rientrare? E' possibile redimere o anche soltanto migliorare la condizione contemporanea attraverso un semplice "addobbo" insulare, brillante posto nello sciagurato caos dell'atomizzazione del nostro tempo?

6.3 Una bio-mimesi priva di umano, macchinazione totalitarista per una iper-produttività

Il 6 Maggio del 2010, Patrik Schumacher, ormai diventato reggente della ricerca architettonica dello studio Z.H.A. come di quella dell'architettura "digitale" planetaria, lancia per la prima volta il "manifesto" del suo "Parametricismo", già pubblicato due anni prima anzitutto sul suo sito internet, piattaforma sulla quale Schumacher raccoglie e pubblica tutti i suoi scritti a partire da quello, del 1989, intitolato "Education for a democratic society". Il contenuto di questo testo, esplicitamente critico nei confronti dell'educazione anglosassone così come riformata dal terzo governo Thatcher, è estremamente esplicativo del pensiero e quindi del background di Schumacher, soprattutto se confrontato con gli ultimissimi scritti, e vale la pena parlarne prima di approfondire il "parametricismo" di cui negli ultimi anni Schumacher si è fatto teorico, promotore e divulgatore in tutto il mondo attraverso la rete e con lezioni e conferenze.

Nel testo, di cui alleghiamo in nota alcuni stralci, Schumacher attacca apertamente il partito conservatore britannico, il Tory Party, che nel 1988, con il cosiddetto "Baker Bill" (nomignolo che indica l'"Education Reform Act", la riforma dell'educazione britannica a opera del ministro Kenneth Baker) propone una "thatcherizzazione" della scuola attraverso delle misure estremamente "severe" nei confronti dell'educazione e della scolarizzazione in genere, in sostanza andando a ingigantire il divario già esistente dei diritti tra i più e i meno abbienti attraverso una settorializzazione e una standardizzazione molto più che semplicemente "destrorsa" (si pensi al curriculum unico per l'intero paese, per la "standardizzazione" e la "misurazione" delle conoscenze, che diventano mere tecniche e abilità specifiche individuali misurate attraverso test mnemonici rigidi e in grado di misurare una semplice quanto effimera quantità nozionistica).

Nel testo Schumacher criticò durissimamente la riforma, e nella fattispecie additò l'"indottrinamento" proposto dalla legge come il contrario dell'educazione, un contrario controproducente per l'intera società britannica, inclusa la fascia "produttiva" e benestante.

Le argomentazioni fornite¹³² spaziano dal concetto di democrazia a quello di progresso, esprimendo in maniera estremamente chiara l'allineamento politico di Schumacher, dichiaratamente socialista e legato ad

¹³² "Progress in history – looked at from the vantage point of (universal) rationality – has to be identified with the development of arenas of argumentation, with the furthering of procedures of democratic discourse and their opening up (as real not only formal opportunities) for as many members of society as possible and for more and more domains of social life. With increasing density, complexity and extensiveness of the social organism, a conscious and democratic organization of the inevitable interrelations constituting society becomes more and more a material necessity. In the 18th and 19th centuries the freedom of a relatively small class of citizens (organizing their affairs through constitutional states with limited, national parliaments) together with the freedom of science allowed the productive power of social labour to explode, creating unprecedented economic growth. This growth was premised on an intensified interdependence within society and between societies across the whole globe. Although created by men, the forces unleashed confronted men like uncontrollable natural forces. Everybody was subjected mercilessly to the uncontrollable vicissitudes of the market forces, leading from countless personal tragedies to the point of global devastating crises; uncontrollable because of the lack of democratic coordination. There has been some progress since then, a lot of which was due to the trade unions and the workers' movement in general – but it still has to go much further, especially on the global level. For instance: Mankind, far from having found "itself", is still running with open eyes into ecological catastrophes. Nobody can afford to stop first. The universality of material (economic) interdependence (the world market) is not yet matched by the universality of negotiated (democratic) coordination, including more than just one-sided interests. (The insight into this logic led Marx to the insistence that a successful revolution can only be a world revolution, that socialism cannot exist unless it is global. This has nothing to do with an imperialistic urge to world power). Democracy should not only extend to the macrocosm of world affairs it needs to extend much deeper into the microcosm of social relations, to the relations at each work place. The way hierarchy and power are enacted at work – in my view – not only damages human relations but produces barriers to communication which are counter-productive. The insight we gained about the social conditions of good science, namely that it requires 'democracy' within the community of scientists (in order to let the efforts of the different scientists amount to a dynamic progress), is also valid with respect to the efficiency of production (and administration). This argument for intensified ("radical") democracy (and in turn for democratic, anti-authoritarian education of independent, critical minds) might even persuade those who are more interested in affluence than in democracy as an end in itself. The argument pinpoints the lever behind the development of democratic, participatory structures. Without this lever the idealism of the protagonists of democratization would be in vain. The gradual dissolution of authoritarian structures in every social arena (political administration as well as within the enterprises) and its substitution by participatory processes based on the principles of rational argument is accompanying the vast productivity increases and affluence of western civilization. My thesis is that more participation and democracy on all levels is a precondition for all further gains in productivity. The responsibility must be more and more spread to let the economic organism become more and more differentiated and thus efficient. More and more jobs are allowing and demanding an increasing scope for initiative, responsibility and judgement.

una visione marxista "moderna", che vede nel "post-fordismo" la chiave di una civiltà "progressista": la democrazia quindi viene vista - da quella che Schumacher chiama "prospettiva universalmente razionale" - come strumento necessario al progresso scientifico e culturale, come condizione necessaria affinché la conoscenza possa essere continuamente testata e quindi comprovata o falsificata da chiunque sia culturalmente e intellettivamente in grado di farlo, e quindi non solo dalla middle e top class inglese, in un progresso popperiano verso una sempre maggiore "produttività".

Al di là della questione strettamente legata alla riforma inglese, risulta evidente una posizione del tutto interna di Schumacher a quella che Edgar Morin negli ultimi anni ha definito come una oscillazione "immobile" tra capitalismo e marxismo che, pur nelle dovute differenze, non coglie affatto il problema della questione legata allo "sviluppo" occidentale, né quindi quella legata alla democrazia e alla convivenza civile dei nostri tempi.

La parola "produttività", che Schumacher adopera per indicare l'obiettivo finale del progresso, rientra perfettamente all'interno del paradigma culturale di cui insieme marxismo e capitalismo sono facce opposte e complementari, nella perpetua lotta tra pubblico e privato che anche Bauman tratteggia nei suoi scritti: l'assenza che ancora una volta sottolineiamo è di nuovo quella di una "mediazione", di un incontro possibile, tenendo conto non della produttività come parametro di riferimento al quale puntare, ma della relazionalità (immaginiamo la produttività come una freccia e la relazionalità come una rete), della felicità comunitaria – e non più individuale, come nella costituzione statunitense – come bene assoluto al di là di produzione e prodotto interno lordo, ben capace di risolvere problemi individuali, privati, attraverso una mediazione con la forza e le risorse della collettività.

E' chiaro che questo passaggio rimanda direttamente indietro nel tempo fino alla critica delle scienze europee di Husserl: ancora una volta è l'intero paradigma a dover essere criticato, l'intera costruzione occidentale fondata sull'inseguimento tra io e altro, tra soggetto e oggetto, nella loro infinita lotta all'autonomia - di cui, come suggeriscono gli scritti di Roberto Esposito, decostruttivismo e neorealismo non sono che gli ultimi, ennesimi, rounds - che non prevede fine e non prevede pace; infine non prevede felicità per l'umano né tantomeno speranza per la sopravvivenza del resto dell'ecosistema di questo pianeta.

Per questa ragione una parte sempre maggiore della cultura planetaria discute di decrescita, di necessità di sostituire l'obiettivo di una produzione sempre maggiore, sempre più energivora, con l'obiettivo di una "simbiosi" che metta al primo posto la relazione equilibrata, la convivenza armonica degli individui di questo ecosistema tra loro, attraverso anzitutto una correzione - o un superamento di uno stadio naturale solo adesso superabile - dell'errore di Cartesio, quella separazione delle due sostanze distinte e contrapposte che non può che essere ricucita nel tentativo di fermare questa prevaricazione sempre più tragica e suicida.

E qui si arriva al cuore pulsante della "complessità", il contenuto etico/etologico della continuità della tessiturologia deleuziana, ed è qui che ha le sue origini la contraddizione che Schumacher porta avanti: Hadid, dieci anni prima, aveva fatto la stessa esplicita affermazione - sottolineata da Frampton - nella fede in

Democratization cannot be reduced to democratic centralism. Decentralization and devolution of detail decisions is as much required as centralization for the establishment of overarching frameworks. (Education, therefore, is accompanying work continuously. It does not stop after school). The operations of an enterprise have become so complex that they can no longer be completely controlled in an authoritarian way by a few from the top of the hierarchy. Framed but independent decisions, based on special qualification and only locally available information, have to be made on many levels which cannot be integrated through a rigid command structure. Decisions should be made on the ground, by those who execute them, within nested, coordinating frames. (...) Such are the promising signs of the time of the "New Times" [26] which have been heralded over the last few years in Marxism Today under the name of "postfordism". Fordism, in contrast, is the era of conveyor-belt-mass-production, archetypically pioneered by Henry Ford. This kind of production was characterized by an enormous scale, endlessly repeated mass products, minutely prescribed work, unskilled workers, military discipline and strictly hierarchical administration. Now capitalism in the advanced industrial societies is emerging with new possibilities of production and new demands in consumption. The 1980's brought an explosion of computer technology, flexible, reprogrammable robot production allowing for permanent innovation and variation, a retail revolution with diversified market niches, smaller high street shops instead of discount stores with a few mass products. The 1980's were a decade of design, quality and individuality, to sum it up in three words. One of the results is a new paradigm for the organization of a successful enterprise with new social relations at work (Toyota instead of Ford) as it is being described in Robin Murray's article "Fordism and Postfordism" (Marxism Today, October 1988): "The key point about the Toyota system however is... that it has adopted quite different methods of labour control and organization. Central management had no access to all the information needed for continuous innovation. Quality could not be achieved with deskilled manual workers. Even hourly paid workers are trained in statistical techniques and monitoring, a further way of tapping the ideas of the workforce. Workers are no longer interchangeable. They gather experience. Continuous training, payment by seniority, a breakdown of job demarcations are all part of the Japanese core wage relation." P. Schumacher, all'indirizzo online:

<http://www.patrikschumacher.com/Texts/Education%20for%20a%20Democratic%20Society.htm>

un "progresso", di una scienza siffatta capace di restituire all'essere umano la felicità perduta nell'inseguimento demenziale di micro computer e ipad, o attraverso sbalzi e superfici a doppia curvatura iper-fluide e iper-sensuali.

Il paradigma di riferimento, lo "sviluppo" tecnologico come mezzo per la felicità - in realtà come fine, nel tentativo di soddisfare la sete di conquista del soggetto umano nella sua rincorsa alla auto-determinazione e alla assoluta autonomia di fronte alla natura - resta esattamente lo stesso, e nessuna superficiale complessificazione, nessun aumento di densità interna e nessuna tessitura di continuità epidermiche può davvero essere in grado di curarne, lenirne o anche solo non esprimerne l'oscuro destino prometeico.

Il manifesto del "Parametricismo": un'architettura biomorfa per la società post-fordista

Ventuno anni dopo, attraverso il giornale degli architetti inglesi (l'"Architects' Journal"), Schumacher pubblica un lungo testo contenente, oltre che la descrizione di ciò che considera lo stile prossimo all'egemonia su scala mondiale, anche dettagli precisi riguardo le "regole" organizzative e compositive del nuovo linguaggio architettonico. E infatti una serie di principi euristici divisi in "dogmi" e "tabù" affollano la parte finale dell'articolo, come i puntini finali su tutte le "i" discusse.

E' necessario sottolineare che la pubblicazione di questo articolo valse a Schumacher la possibilità non solo di una grandissima eco internazionale - in seguito, i suoi interventi presso le università mondiali, a cominciare dalla Columbia University newyorkese, ebbero un incremento più che consistente - ma di una fama crescente in tutte le scuole di architettura emergenti - come lo Strelka russo, che inviterà Schumacher poco dopo a dibattere di Parametricismo e simili - che iniziarono a fare sempre più frequentemente riferimento a Schumacher e al suo manifesto per sentirsi parte di un nuovo stile/linguaggio architettonico legittimato e strutturato all'intera scala planetaria.

Non solo: tutte le pratiche architettoniche appartenenti o tangenti il movimento internazionale che fino a quel momento era stato sommariamente definito come architettura digitale, o architettura computazionale, algoritmica, eccetera (la prima vera definizione, più sostanziosa delle altre, fu certo quella data da Lynn nel numero di A.D. del 1993: *Folding Architecture*, in riferimento all'omonimo libro di Deleuze, edito in quegli anni) iniziarono a riferirsi alla definizione di Schumacher con crescente interesse e senso di appartenenza, trattandosi in effetti del primo tentativo di riconoscere e puntualizzare le caratteristiche del "movimento"; finanche Wolf Prix, direttore di Coop Himmelb(l)au, qualche anno dopo riconobbe ufficialmente e in pubblico - addirittura via social network - la rilevanza del manifesto di Schumacher come un punto di riferimento teorico a cui prestare degna attenzione.

Bisogna dire che dopo il lancio della "*Folding Architecture*", di cui oltre ai lavori di Lynn facevano parte moltissimi progetti di Peter Eisenman tra gli altri, tutti i successivi tentativi di definire il tipo di architettura che Hadid, Himmelb(l)au e gli altri "post-decostruttivi" portavano avanti, avevano già cambiato registro espressivo: prima di arrivare al Parametricismo di Schumacher e dopo la "*Folding Architecture*", la stragrande maggioranza delle altre definizioni¹³³ facevano esplicito riferimento esclusivamente al tipo di strumenti, e cioè alla tecnologia utilizzata per portare avanti sostanzialmente la medesima ricerca formale che già Lynn aveva inizialmente collegato al pensiero "complesso" e continuo di Deleuze: computazionale, algoritmica, generativa, processuale, oppure più in generale "digitale", tutte queste definizioni perdevano assolutamente di vista il cuore genetico, le ragioni quindi, di una composizione aperta, continua, complessa, dinamica, mettendone a fuoco ormai soltanto la tecnica, anziché la carica culturalmente eversiva e potenzialmente rivoluzionaria.

Il che, in realtà, era già sufficientemente eloquente, già perfettamente espressivo del problema che sottendeva la diffusione di massa di una ricerca che, dai propri inizi, era diventata probabilmente già un manierismo strumentale, tecnocratico, alla portata di chiunque, pur mancando di cultura e sensibilità, avesse la possibilità di installare dei softwares morfogenerativi sul proprio computer.

Come se, sottolineiamo ancora una volta, il problema fosse un problema di strumenti, di tecnologia, all'interno di una ricerca in continuità con quella svolta fino a quel momento; come se, in una parola, la

¹³³ Greg Lynn inventò "*Blob Architecture*", nel tentativo di definire un'architettura sostanzialmente amorfa, priva di connotati formali rigidi e pre-determinati, che rispondesse in qualche modo alla definizione di Deleuze "informale", un'architettura i cui requisiti fossero anzitutto adattività e "morbidezza"

"Folding Architecture" non avesse dovuto costituire un vero e proprio cambio di paradigma culturale¹³⁴, così come Deleuze aveva immaginato potesse avvenire a partire dal pensiero complesso (e, soprattutto, anti-capitalista!) del Rizoma di "Mille Piani" per finire con la realtà come tessitura della "Piega".

E infatti, il termine "parametrico", da cui il "Parametricismo" di Schumacher, si riferisce altrettanto esplicitamente alle tecnologie informatiche che abbiamo trattato nel capitolo precedente (a proposito della ricerca formale morfogenetica/computazionale/algoritmica dello studio Hadid e del D.R.L.), ponendo in un primo momento, attraverso la nomenclatura principale, quelle tecnologie come "biglietto da visita" e cioè come ragioni fondanti dello stesso linguaggio architettonico.

Schumacher, quindi, esplicitamente supporta lo sviluppo sociale e quindi il progresso "democratico" della società contemporanea, fondata sull'economia capitalista, per affermare che l'architettura parametrica è lo strumento - quindi, una mera "tecnica" - più efficace a velocizzare e assicurare un migliore "funzionamento" di questa società post-fordista, a sua volta strumento del "progresso", e così via.

Un'architettura fatta per meglio assecondare, per ottimizzare e massimizzare, proprio quella "produttività"¹³⁵ a cavallo tra social-democrazia e capitalismo sfrenato, dando per scontato che il ruolo dell'architettura - come affermerà direttamente in un altro articolo pubblicato alcuni mesi dopo - non sia quello di proporre una visione "politica", una visione critica o alternativa al modello occidentale, ma sia semplicemente quello di migliorare le performance degli spazi architettonici in funzione delle necessità economiche, cioè produttive, odierne e relative al contesto socio-culturale di riferimento.

Il ruolo dell'architettura "parametrica" risulta quindi di mero "rinforzo" e di miglioramento rispetto ai processi propri della società post-fordista - quella che Bauman definisce, con ben altra connotazione, società liquida - occidentale, cioè i processi di produzione post-industriale che, nella loro evoluzione, si trasformano in processi sempre più legati ad un lavoro "fluidico", fatto di network digitale e di spostamenti continui.

Una società dove la competizione e la prevaricazione tra individui, società, multinazionali - a danno anzitutto degli equilibri biologici, e poi delle relazioni umane, e quindi della felicità dei singoli e della distruzione delle comunità - non soltanto non è messa in discussione, ma non viene nemmeno connessa alla separazione originaria, contro cui muovevano i testi dei filosofi francesi, di soggetto e oggetto.

Così, il manifesto sostiene un movimento globale fondato su un progetto "informato" e quindi generato a partire dalla scelta e dalla manipolazione di numerosi "parametri", che una volta inseriti nel programma diventano oggetto di una complessa computazione che dovrebbe definire il progetto finale, strumento "neutrale" nelle mani della democrazia capitalista occidentale.

Schumacher in realtà - anche per ovvie ragioni commerciali, nel tentativo riuscito di pubblicizzare lo studio Hadid come "testa di diamante" di tale ricerca - si pone come "avanguardia" di un modus operandi come anticipato già diffusissimo ovunque, a partire dagli anni '90: un modus operandi testato e consolidato proprio attraverso quel D.R.L. dell'A.A. del quale lui stesso era stato fondatore e direttore, nel quale si erano spinti gli studenti ad applicare con notevole sforzo e "coerenza" tutti gli strumenti digitali a disposizione per rincorrere un linguaggio sempre più fluido, sempre più internamente "complesso" e sempre più simile a quello che articola le forme di un organismo vivente, come lo stesso Schumacher scriveva nel testo "Digital Hadid", dove raccontava della rivoluzione tecnologica che a partire dagli anni '90 aveva radicalmente cambiato il modo di vedere e di progettare all'interno dello studio.

Già questo è un elemento di grande interesse, il fatto che Schumacher, dopo aver scritto esplicitamente del tentativo di avvicinarsi, attraverso gli strumenti digitali, alla "compelling beauty of living beings", decida invece di denominare "Parametricismo" lo stile architettonico in rapidissima diffusione in tutto il pianeta: si tratta di una scelta esplicita, che sposta nettamente il fuoco della questione dalla natura per così dire espressiva, semantica in riferimento alla tessitura della forma vivente, a quella tecnica, strumentale, omettendo proprio quella palese scelta di partenza, la volontà formale espressiva di una "bellezza" puramente "naturale", cioè "biologica"/"biomorfa", che però da sola, senza contenuti di più ampio respiro - pensiamo agli esiti etici del pensiero complesso, naturalmente - riduce il tutto a un nuovo mero edonismo superficiale.

¹³⁴ Ma, come abbiamo detto in precedenza, già nella "Folding Architecture" non viene colta la dimensione relazionale, la dimensione di apertura e di multi-referenzialità dell'architettura come tessitura contestuale, preferendo a questa un nuovo oggetto, feticcio iper-s sofisticato da modellare al computer per ottenere iper-fluidità e iper-continuità tutte interne all'oggetto/scultura in questione.

¹³⁵ "Parametricism aims to organise and articulate the increasing diversity and complexity of social institutions and life processes within the most advanced centre of post-Fordist network society. It aims to establish a complex variegated spatial order, using scripting to differentiate and correlate all elements and subsystems of a design. The goal is to intensify the internal interdependencies within an architectural design, as well as the external affiliations and continuities within complex, urban contexts." P. Schumacher, dall'articolo dell'*Architects' Journal* online, all'indirizzo web <http://www.architectsjournal.co.uk/patrik-schumacher-on-parametricism-let-the-style-wars-begin/5217211.article>

Resta il fatto che il progetto parametrico, venduto come strumento capace di potenziare la densità e la velocità delle meccaniche interne alla società post-fordista, parta invece anzitutto dalla scelta di queste "primitive", che determinano la resa finale del progetto, che nella definizione di parametricismo viene del tutto omessa, come se gli strumenti digitali fossero capaci di bypassare questa scelta del progettista, che invece è sempre la prima mossa, anche per la computazione algoritmica morfogenetica.

E' chiaro fin d'ora il carattere ambiguo e contraddittorio di tale formulazione: Schumacher in realtà, come si capisce dalla lettura dei principi euristici, non intende affatto definire un'architettura "parametrica" in senso letterale¹³⁶ (attraverso i softwares parametrici, semplicemente, è possibile dar vita a qualsiasi forma e a qualsiasi tipo di progetto, a partire dalla casa mediterranea monofamiliare con tetto a doppio spiovente!); al contrario egli suggerisce, al di là dell'etichetta "parametrica", un'architettura che, attraverso gli strumenti parametrici, sia capace di definire un linguaggio complesso che tenda a quello "naturale", secondo Schumacher in grado di organizzare la crescente complessità dei sistemi sociali contemporanei, sempre più interconnessi, sempre più densi e dinamici, e, aggiungiamo noi, sempre più tremendamente competitivi, privi di etica sociale e ambientale e per questo prevaricatori e cartesiani fin nel midollo.

Quindi Schumacher si trova a proclamare un'architettura biomorfa che sulla carta dovrebbe risultare priva di semantica, priva di espressione, semplice meccanismo "democratico", ma che nella realtà è l'espressione più diretta dell'economia post-fordista, motore e codice genetico della odierna società edipica e liquida.

Un linguaggio solo biologico, "nuovo realismo" privo d'indeterminazione e umanità

Se il "Razionalismo" del Movimento Moderno di Le Corbusier, Mies e Gropius aveva come cuore genetico quella operazione di restaurazione, purificazione e rappresentazione della tradizione architettonica occidentale a partire dalla sua ellenicità, con il fine di sottolinearne ed esprimerne il contenuto/valore etico sociale e quindi comunitario (la società greca come culla di una convivenza civile, fondata sulla comunione del sapere come ascesi dalla condizione naturale, e cioè brutale), altrettanto non può dirsi del "Parametricismo", che nel semplice indicare degli strumenti e dei codici linguistici non ne sottolinea - almeno in maniera esplicita - alcuna natura semantica.

Così, se Schumacher non fa alcun cenno alla questione della tessitura e della continuità, e quindi al cuore "etico" del pensiero complesso di Deleuze o di Morin, descrivendo solo la questione relativa alla produttività della società e dell'economia post-fordista, la lettura delle regole grammaticali enumerate nel manifesto di Schumacher, fornisce dimostrazione di quanto appena descritto: non c'è traccia dei termini "apertura", non c'è traccia del concetto hadidiano di "urban carpet" - la città che entra nell'edificio, come estensione del piano urbano - non c'è traccia alcuna in generale del concetto di continuità e relazionalità tra privato e pubblico, tra esterno ed interno dell'edificio, quello che Hadid stessa aveva chiamato "spazio di mediazione" e di cui, a ragione, Bauman rileva l'assoluta necessità.

Invece, le regole riguardano sostanzialmente l'enumerazione delle caratteristiche "esterne", cioè esteriori del linguaggio architettonico "fluidico" e "internamente correlato" dove tutti i sistemi conformativi dello spazio sono molteplicità organica alle altre molteplicità interne all'organismo architettonico, sono sistemi di sistemi, come abbiamo già analizzato nel capitolo precedente.

In questo modo, a partire dalle regole "post-factum", rilette in retrospettiva a partire dal lavoro svolto sugli anni passati, come "usate forme elastiche e non rigide" oppure "evitate ripetizione e standardizzazione", emerge un prontuario di forme più o meno organiche: nonostante Schumacher - volutamente - non scriva mai le parole "organico" o "biomorfo" all'interno del suo manifesto, è chiaro che le regole a cui egli si riferisce, e che sono appunto le regole emerse da trent'anni quasi di progettazione presso lo studio Hadid, sono proprio le regole del linguaggio naturale, delle strutture naturali (per ordinare le quali non era necessario l'avvento della progettazione parametrica, basti guardare gli esiti delle fortificazioni fiorentine michelangelolesche del 1500 per rendersene conto!), e che in realtà, private di riferimenti culturali, omettendo il problema relativo all'espressione di queste forme biomorfe e quindi della vita, riconducono la questione ancora una volta alla

¹³⁶ E a dimostrare ciò è lo stesso Schumacher, quando afferma, sul blog di un giovane ricercatore, che lo stesso Foster, sebbene utilizzi massicciamente tutti gli strumenti parametrici esistenti sul mercato, non sia in realtà per nulla "parametrico", incorrendo in un paradosso nei termini: per questa ragione in seguito Schumacher ricorre alla definizione dei principi euristici come descrizione pragmatica del linguaggio. Dall'indirizzo online <http://www.danieldavis.com/patrik-schumacher-parametricism/>

mera grammatica, una grammatica sciolta, che come ogni grammatica può essere usata per dire tutto e il contrario di tutto attraverso il singolo progetto.

Il messaggio che tuttavia passa resta quello legato alla "parametricità", all'uso di forme "complesse" attraverso il medium tecnologico come automatica "riuscita" del progetto, o come modo quantomeno per garantire che il progetto si situi all'interno del "paradigma parametrico" come Schumacher stesso lo definisce (si veda a questo proposito l'intervista in appendice).

La contraddizione che ne risulta, guardando l'elenco di dogmi e tabù, è la stessa che ha dato vita alla riproduzione su scala planetaria dell'architettura internazionale a partire dai famosi 5 punti per l'architettura di Le Corbusier (il quale non era costitutivamente "lecorbusiano", così come secondo Morin lo stesso Descartes "non era costitutivamente cartesiano"): una cartesianità ancora più profonda che non soltanto semplifica in un elenco di regole sintattiche il progetto dello stile "nuovo", ma che estende la contraddizione al senso stesso dell'architettura, dal momento in cui, nonostante l'evidente erroneità dell'elencazione di Le Corbusier dei cinque punti (sappiamo bene che ben altri sono i motivi della grandiosità dell'espressione poetica degli edifici di Charles Edouard Jeanneret!) il maestro svizzero rimandava comunque alla figura dell'architettura estrusa, sopraelevata, siffatta occidentale in tutta la sua ellenicità, mentre Schumacher, nel suo elenco, rimanda a una sequenza di curve, di "blob" e di altre immagini di repertorio digitale che non hanno alcuna appartenenza reale con l'identità del paradigma architettonico tradizionale, e che traboccano in una pura macchinazione dai risultati formali bio-mimetici, simulazione artificiale delle linee del mondo vivente.

Si tratta quindi di un "troppo natura" che solo apparentemente è l'opposto di quel "troppo cultura" verso cui ammonisce Esposito, ma che in realtà, anziché essere innesto naturale nell'architettura "troppo umana" o espressione di una relazionalità cultura/vita, risulta essere ennesima dimostrazione di una visione della natura come "strumento", mera tecnica: ancora una volta "oggetto" nelle mani dell'essere umano, che la replica in laboratorio, attraverso la tecnologia più cartesianamente avanzata, per metterla al servizio esclusivo del proprio piacere.

Così l'architettura bio-mimetica, proprio nel "simulare" i processi naturali e quindi le forme organiche all'interno del computer, fa sì che queste perdano in pieno l'indeterminazione, l'imprevedibilità, il caos che invece in natura ne è parte integrante, che è proprio l'humus dal quale emerge la vita con le sue strutture organizzate, ma mai "perfette", sempre uniche, asimmetriche, approssimative: al posto di questa realtà come rete di possibilità "imprevedibili", l'architettura algoritmica sostituisce uno scenario ultra-deterministico, rinchiuso all'interno dei valori matematici scelti dal progettista, che non colgono eccezioni, che non esprimono alcuna libertà, come la simulazione neurale da cui l'umanità tenta di sfuggire nel film "Matrix".

Invece, ciascun paesaggio naturale è sorprendente e colmo di caratteristiche diverse e imprevedibili, così come ciascuna forma vivente è imperfetta e quindi diseguale dalle altre, ciascun batterio è solo un "tentativo" fenotipico perché le molecole organiche che lo compongono non vengono generate da "semplici" algoritmi digitali ma da una tale maggiore complessità che non è possibile prevederne alcun esito, perché non esistono soluzioni specifiche, tanto è vero che la vita si presenta in una molteplicità rizomatica di fenomeni imprevedibili e indeterminabili in uno stesso contesto.

Come a dire che per una equazione, anche mantenendo fissi i "parametri" in gioco, non esiste un solo risultato corretto - cioè in grado di vivere - ma una immensa ricchezza di composibilità (per dirla con "La Piega" di Deleuze), tutte aventi pari dignità biologica, tutte aventi il medesimo diritto a vivere in una prospettiva complessa, dove la biodiversità non è solo una variabile ma un valore, così come l'etologia stessa diventa un sistema valoriale in cui ogni vivente è autonomo eppure legato al destino di tutti gli altri viventi.

Inoltre, anche creato un sistema che contenga la variabile dell'indeterminazione, il caos, la frattura di una logica troppo invadente e coercitiva, anche una volta raggiunto un "ecosistema artificiale" costituito da una forma organica perfettamente ottimizzata, anche allora non è affatto detto che l'essere umano si sentirebbe a suo agio e sceglierebbe di viverci i propri giorni; così come pur in presenza di spettacoli naturali eccezionali, di paesaggi meravigliosi, di luoghi naturali percepiti come intimi e accoglienti - si pensi a una grotta marina, oppure a una radura tra alberi di eccezionale bellezza - il godimento non implica necessariamente la volontà, o la possibilità, di vivere in un luogo simile senza apportarvi alcuna modifica, cioè senza "antropizzare" l'ambiente naturale attraverso una qualsiasi traccia umana.

Questo perché, come spiega Morin, la specie umana a differenza di tutte le altre specie possiede un "codice genetico esterno", tramandato attraverso il linguaggio e attraverso gli stessi manufatti, inclusi quelli architettonici, che costituisce un'ossatura, un esoscheletro che anche per essere trasformato, ricongiunto al sistema globale terrestre e quindi alla vita nel suo ecosistema, non può essere semplicemente ignorato e quindi "eliminato", dal quale non è possibile prescindere totalmente: anche questo - la cultura, cioè - fa parte della "natura" umana, ed anche questo viene lasciato del tutto fuori dal sistema architettonico parametrico.

Come dire che non basta appellarsi alla figura naturale, al linguaggio biomorfo (seppure si riuscisse ad ottenerne davvero uno biomorfo e non solo, tremendamente biomimetico e quindi falso, come ammonisce Esposito¹³⁷), per produrre "architettura", che anche nella visione complessa non può che essere una natura "architetturalizzata" o meglio un'architettura naturalizzata, e cioè comunque e sempre ibridata con il sistema culturale già vivo e presente dell'umanità: così come la casa sulla cascata ibrida all'estremo figura naturale e ortogonalismo iper-umano, il MAXXI romano funziona perché nasce da un edificio preesistente, e anche costituendone rottura, rete che si contrappone alla "scatola" chiusa e a-relazionale, ne è insieme e concretamente estensione, continuazione, e per questo i suoi flussi devono essere costituiti da superfici "estruse" rispetto al piano di calpestio, verticali, e quindi non semplicemente dei "blob" simili a tentacoli di medusa.

L'appellarsi esclusivamente alla mimesi della figura naturale, che diviene feticcio, illusione di nuova corporeità, come avviene nella stragrande maggioranza della ricerca "parametrica" contemporanea¹³⁸, esclude ogni possibile transizione, ogni legame con lo spazio "umano", e quindi, semplicemente preferendo all'architettura "solo umana", priva di naturalità, quella "naturale", anzi *a forma di natura*, il messaggio implicito che ne risulta è che l'umano non sia che un batterio, non sia che un organismo insenziente, inconsapevole, privo di coscienza e privo di memoria, e quindi di umanità: cioè, il medesimo contenuto della cartesiana "mens sive animus sine intellectus" descritta da Husserl, semplicemente cambiata di segno ma con analogo esito anti-umano, più che "post-umano".

Si tratta quindi di una "nuova oggettività" che paradossalmente, come scrive Esposito a proposito della finta naturalità illusione della ragione, non è dissimile dal "neo-realismo" di Ferraris, in quanto, così come dal versante storicistico reale è solo ciò che risulta "storicamente comprovato" dalla tradizione "tutta umana" della cultura occidentale, dal versante "parametrico" reale risulta essere solo ciò che appartiene interamente alla simulazione del mondo biologico "naturale", entrando semplicemente nel dominio di un'altra, ennesima metafisica (quello che Eisenman, in una recente conversazione con Schumacher, definisce come progetto "concettuale") che vuole la realtà essere dominio dell'oggetto simil "naturale", anziché "simil" antropico (perché pure un progetto che scimmiotti tecniche e stili vecchi di duecento anni non è che fiction), e cioè "storico": un "tutto naturale" che infine, al di là della sua intrinseca illusorietà, riflette dall'altro lato dello specchio il "tutto umano" storicistico, senza apportare in realtà alcuna miglioria alla scissione soggetto/oggetto, uomo/natura, architettura/ecosistema.

Una complessità priva di etologia

Venendo al concreto delle righe del manifesto, Schumacher afferma anzitutto che gli stili architettonici equivalgono ai "design research programs" di Imre Lakatos, e che un cambio di stile come quello che lui prospetta è analogo a un cambio di paradigma scientifico¹³⁹, dove le basi, i postulati di partenza vengono cambiati e sostituiti con altri - riferendosi chiaramente alla struttura delle rivoluzioni scientifiche descritta da Kuhn - e per questo considera il Parametricismo come il nuovo "paradigma", e contemporaneamente, identificando paradigmi e programmi di ricerca, come il nuovo "programma di ricerca" - ibridando dunque la visione dei paradigmi siffatti incommensurabili di Kuhn e la visione di un progresso lineare di Popper e Lakatos - della progettazione globale.

¹³⁷ "Più che recuperare un rapporto con la natura - come credevano di fare gli antichi - ai moderni non resta che fingere una <<seconda natura>>, del tutto artificiale e dunque ancor meno naturale. L'esito appare sempre più lontano dall'obiettivo: quanto più si cerca la natura, tanto più si potenzia la tecnica; quanto più si contrasta la ragione, tanto più la si rafforza, con la conseguenza antivitale che inevitabilmente ne deriva. Sovrapposto al dispositivo immunitario della razionalizzazione, incastrato dentro di esso, quello dell'illusione apre una contraddizione ancora più insanabile. E' come se, in questo caso, le due procedure difensive, i due rimedi protettivi, si avvittassero in un cortocircuito che ne moltiplica la carica negativa. Ragione e illusione, piuttosto che conciliarsi, non fanno che distruggersi a vicenda, svuotarsi reciprocamente di sostanza a favore di qualcosa che non è né l'una né l'altra, ma la negazione di entrambe (...)" R. Esposito, *op. cit.*, pp. 118 - 119

¹³⁸ Rischio sottolineato nel capitolo precedente, invero nell'indifferenza, nella non-relazionalità di quasi tutta l'architettura "parametrica" rispetto al linguaggio del contesto, alla sua texture, e anzitutto alla sua "chiaroscurità", alla sua geometrica frammentarietà.

¹³⁹ Schumacher ripete il concetto anche a pag. 114 del suo libro "Autopoiesi dell'architettura", scrivendo testualmente: "in architettura la successione dei paradigmi può essere identificata nella successione degli stili architettonici"

Sembra doveroso sottolineare anzitutto che il cambio di paradigma, nella traduzione kuhniana della rivoluzione linguistica architettonica, non può sussistere nel sostanziale proseguimento del sodalizio tra architettura e processo economico occidentale, perché quindi non sono i postulati di base a essere messi in discussione - come accade nel periodo "rivoluzionario" secondo la ricostruzione del cambio di paradigma nel pensiero di Kuhn - ma i loro corollari: separazione e ripetizione del modernismo servivano, secondo Schumacher, all'economia fordista come continuità e differenziazione *interne* all'edificio o agglomerato urbano servono all'economia post-fordista, ma di certo non siamo di fronte a un cambio "paradigmatico", che anzitutto toccherebbe le basi culturali della società occidentale¹⁴⁰, quanto a un mero "affinamento" delle performance del medesimo paradigma edipico/occidentale - per usare la definizione di Deleuze e Guattari - di progresso come sempre più profondo distacco uomo-natura e continua volontà di conquista/dominazione interindividuale attraverso la tecnologia.

E' questa la sostanziale anomalia che Schumacher porta avanti nella sua teoria, proseguendo di fatto la visione neo-positivistica originaria di Hadid, e ridimensionando la progettazione "complessa", trasformandola in una tecnica per l'aumento della competitività interna all'economia occidentale: anziché collegare il nuovo linguaggio volto a una complessità degli elementi ad un paradigma culturale semplicemente "altro" rispetto a quello modernista - perfettamente inserito nella storia europea a partire dalla sfarzosa serenità dell'antica Grecia fino alla crisi profonda di Villa Savoye - come potrebbe senz'altro essere il paradigma a cui fa esplicito riferimento Deleuze a partire dal Barocco arrivando all'architettura informale contemporanea (da Michelangelo con le sue fortificazioni fiorentine, passando per Wright, Aalto, Saarinen e arrivando a Ronchamp, il salto con cui Le Corbusier d'un sol colpo cambia paradigma, e il padiglione Philips), Schumacher preferisce puntare su un unico progresso, un'unica "linea evolutiva", in una visione lakatosiana articolata per "design research programs" che di fatto portano avanti una visione assolutamente "lineare" - e quindi mono-paradigmatica - del progresso, usando quindi in maniera chiaramente ambigua se non proprio contraddittoria i paradigmi di Kuhn.

Il cuore nevralgico dell'operazione culturale intentata dai filosofi francesi e tuttora portata avanti da Morin e da altri pensatori nel tentativo di operare quella ricucitura dello strappo cartesiano, viene così sterilizzato, estratto e cancellato dal discorso, e l'architettura diviene semplicemente "parametrica", cioè strumento macchinico di una evoluzione del capitalismo nella sua veste odierna, più affilata, veloce e intelligente, e quindi ancora più "spietata": l'obiettivo infine non è quello dello scambio senza cuciture tra gli elementi frammentati della post-modernità, come pure Hadid aveva indicato agli albori della sua ricerca, sia a parole che attraverso diversi progetti realizzati; non è più la tessitura interindividuale che anzitutto tenta di connettere in maniera armonica gli uni individui con gli altri, l'architettura con le altre architetture e la città intera con l'ambiente naturale intorno a sé.

Questo sarebbe l'unico modo di combattere proprio attraverso l'architettura - che pur resta nelle mani dell'economia e, quindi, del paradigma liquido della contemporaneità - la natura del distacco cartesiano del nostro mondo, attraverso progetti che, come quelli moderni, dopo aver detto "sì" alla committenza, dicessero un netto "no" alla loro natura separativa e disgiuntiva, per mezzo di spazi che con la loro struttura e con i loro materiali fossero capaci di criticare, contraddire e in qualche modo "rimediare" alla società liquida "dall'interno" dell'interesse economico della clientela e di uno studio di architettura: si pensi al tentativo di fusione architettura-natura messo in piedi con il Landscape Formation 1, oppure all'intreccio tra architettura preesistente, nuova e natura dell'estensione del museo di Ordrupgaard, progettata da Hadid nel 2001, o ancora alla continuità lieve e intima della sottile sfoglia di cemento che, aprendosi e spiegandosi come una foglia, mette in simbiotica relazione - esprimendo così il carattere relazionale, la volontà di congiunzione - esterno "naturale" ed interno architettonico del centro Maggie's per i bambini malati di cancro, dello stesso anno.

Questo cambio di prospettiva, spinto alle estreme conseguenze, e quindi passando per l'accettazione di una quantità di commesse e di lavori realizzati sicuramente inferiore (non tutti i clienti sarebbero disposti a finanziare una esplicita critica al loro potere, si pensi anzitutto ai numerosi regimi autoritari che pure costituiscono parte della clientela hadidiana, oppure alle compagnie multi-nazionali totalmente prive di scrupoli), avrebbe sì comportato - richiamando in maniera corretta la struttura kuhniana fondata su una sostanziale "incommensurabilità" dei postulati di base - un cambio di paradigma, nel momento in cui al paradigma occidentale di separazione e distacco (inclusivo sia della questione filosofica di scissione tra

¹⁴⁰ Tanto è vero che Edgar Morin, proprio a questo proposito, scrive della necessità di un "nuovo paradigma" - quello della complessità - anzitutto a proposito di un'inversione di tendenza nella meccanica di sfruttamento e dominazione delle "risorse" naturali, e quindi di una trasformazione radicale dell'intero sistema economico della società occidentale.

soggetto e oggetto, sia di quella economica legata allo sviluppo tecnologico come distacco e dominazione della natura, sia di quella architettonica legata alla tradizione classica (a partire dalla crepidine) si sarebbe sostituito quello "complesso" di tessitura e continuità; invece, considerando gli stili programmi di ricerca di un progresso unico, avente quindi i medesimi caratteri di base, gli stessi "postulati" originari, il mercato dell'architettura parametrica è fatto salvo, e l'obiettivo diviene solo un'accelerazione - attraverso la fluidità come spazialità più dinamica e interconnessa - del processo di sviluppo tecnologico, un'accelerazione cioè del distacco prevaricatorio tra soggetto e oggetto, cioè tra l'uomo e il suo alter-ego, umano o naturale che sia, privato finanche dell'aspetto figurale, della rappresentazione della struttura ellenica di origine, e quindi, di fatto, privo di quell'identità umana, di quella semantica, esplicitamente connessa al richiamo etico comunitario, perduto per sempre nel mondo liquido in cui semplicemente il pesce veloce sbrana il lento.

Quindi dal manifesto di Schumacher, sintetizzando estremamente, possiamo affermare che ciò che viene proposto è un'architettura dove "tutto" è *internamente* - e solo *internamente* - connesso, relazionato, correlato, in una continuità fluida e armonica, per un mondo che affonda le proprie fondamenta nella disconnessione, nel distacco, nella prevaricazione più spietata, che nella propria corsa al miglioramento ignora del tutto la "finitzza" delle risorse del pianeta, prima ancora di rilevare il fatto che non si tratta di "risorse" a disposizione dell'umanità ma di una rete ecosistemica in cui tutto è connesso e tutto è interdipendente.

E' evidente che tale posizione estende di fatto il neo-positivismo di Zaha Hadid, portando alle estreme conseguenze il conflitto tra progetto come tessitura e funzione "produttiva" dell'architettura come strumento tecnologico nelle mani del potere economico occidentale esistente e dominante: è cruciale a questo punto sottolineare come lo stesso Schumacher, filosofo prima che architetto, ammetta, nell'intervista riportata in appendice, che il punto di inizio della ricerca portata avanti dalla sua direzione dello studio Hadid sono gli scritti di Deleuze e Guattari - "Mille piani" oltre alla "Piega" - come se tale ammissione non fosse automaticamente espressiva della contraddizione.

Entrambi i testi dei filosofi francesi, così come tutti gli scritti precedenti e successivi di Edgar Morin, che di fatto prolunga la riflessione sulla complessità come tessiturologia, come "intessuto insieme", mirano anzitutto a ribaltare la logica consumatrice dello sviluppo occidentale, sottolineandone il carattere sostanzialmente violento, quel "voglio quindi prendo, consumo e getto via" che sta alla base delle società post-fordiste a cui Schumacher rivolge la sua architettura, che quindi diviene essa stessa uno strumento, una "tecnica" per servire al meglio lo status quo, priva di alcuna visione etica, o etologica per restare nell'ambito deleuziano.

L'ordine spaziale complesso e variegato, di cui parla Schumacher nel suo articolo e nel suo manifesto, si riferisce quindi esclusivamente alla definizione di spazialità mirate, tese, a implementare le connessioni e quindi a velocizzare ulteriormente i processi produttivi odierni, andando nella direzione opposta a quella tracciata da Morin - il cui pensiero complesso di fatto prosegue il pensiero deleuziano rizomatico - secondo cui l'Occidente debba diminuire di fatto le proprie richieste di materie prime, di energia, di prodotti di consumo vero e proprio, per concentrarsi sulla convivenza equilibrata anziché sull'usufrutto delle risorse.

L'architettura a cui Schumacher fa esplicito riferimento non ha nulla a che fare né con l'ecologia - i tentativi di rendere "sostenibile" i progetti recenti dello studio Hadid come degli altri studi del movimento sono posticci, risultano in un aggiustamento microscopico dei consumi a monte e a valle della costruzione - né tantomeno con una spazialità complessa, aperta all'altro, a partire dal contesto esistente, urbano o naturale, e finendo agli individui che ne usufruiranno anche semplicemente passeggiandoci all'esterno, il manifesto si concentra sugli strumenti del Parametricismo, come se fossero il nodo genetico del movimento, come se ne costituissero essi stessi le ragioni più profonde avendo dato per scontato che il concetto basilare resti quello dello sviluppo "uomo contro natura contro uomo": il Modernismo, a cui il direttore dello studio Hadid si riferisce come ultimo grande stile internazionale, diviene lo "step" precedente di una evoluzione senza soluzione di continuità, della quale il Parametricismo risulterebbe essere lo stadio finale, odierno¹⁴¹.

Ai caratteri principali di standardizzazione, ottimizzazione, separazione e ripetizione del modernismo, il parametricismo sostituirebbe i suoi caratteri di differenziazione, continuità, correlazione, senza di fatto cambiare il fulcro portante del linguaggio architettonico: se il Modernismo aveva come visione di partenza un neo-positivismo produttivo (la restaurazione degli ideali classici e poi neo-classici, di cui scriveva Argan),

¹⁴¹ "The modernist order of separation and repetition is being supplanted by the parametricist order of continuous differentiation and intensive correlation. Within the broad new paradigm of parametricism, many subsidiary styles might be expected to enrich and progress the coming epoch of parametricism." P. Schumacher, *op. cit.*

secondo cui gli uomini sono tutti uguali e tutti chiamati a lavorare per il "progresso" dell'umanità soprelevata sulla natura, allora il Parametricismo si fonderebbe sulla visione economica attuale, corollario di quella del Modernismo, dove alla scommessa dell'uguaglianza si sostituisce la presa conoscenza della continuità differenziata, dove ciascuno è parte integrante dell'insieme pur nelle proprie differenze individuali, ma sempre in corsa per un progresso fatto di competizione e prevaricazione.

Ciò che non torna, evidentemente, è che se il punto di partenza resta il bisogno di connettere le persone, nell'atomizzazione contemporanea, di connettere le morfo-geologie con le linee descrittive del progetto - come aveva intuito Hadid vent'anni prima - allora il punto di arrivo non dovrebbe (?) tornare ad essere ancora una volta la corsa al progresso tecnologico di un'umanità che continui a essere nemica di sé stessa, nella guerra tra gli Edipi deleuze-guattariani, e della Terra su cui e dentro cui vive.

"Semiologia parametrica" ed effetto "limousine": prigione "iper-comunicativa" per la produttività

Il risultato di ciò che Schumacher propone come evoluzione, progresso, all'interno della genealogia evolutiva architettonica, implica che il "Parametricismo", come step successivo del Modernismo, garantirebbe una più elevata "performance" rispetto alla produzione post-industriale, a scapito della sfera semantica/espressiva, visto che, come abbiamo rilevato, il linguaggio bio-morfo da lui definito attraverso i principi euristici non tiene affatto conto dell'aspetto architettonico più importante relativo al Modernismo: l'etica comunitaria nascosta dietro alla "separazione e ripetizione" sottolineata da Schumacher, che nella figurazione delle architetture "moderne" europee era inerata dalla volontà espressiva dello spirito della culla dell'Occidente, da riprodurre e "rappresentare", a partire dalla struttura essenzialmente costituita da crepidine, colonnato e trabeazione che costituisce il vero codice genetico di tutta la ricerca architettonica occidentale dall'acropoli di Atene agli ultimissimi progetti di Mies Van De Rohe.

Come scrive Schumacher, e come è perfettamente inerato nel progetto cinese di recentissima inaugurazione "Galaxy Soho", tutto ciò che l'architettura "parametrica" dovrebbe fare sarebbe svolgere una funzione "comunicativa" della propria fenomenologia spaziale, in altre parole dire, attraverso la forma dello spazio e degli elementi che lo costituiscono come texture, alle persone che vi "navigano" dove e come andare dove *devono*, e cioè dove la necessità di produttività, e quindi di consumo e di continua lotta al potere "produttivo", della società liquida capitalista impone oggi agli esseri umani di andare.

Come il progetto del Galaxy - mega edificio per uffici costituito da gigantesche "uova" connesse tra loro da ponti - si chiude all'interno del proprio lotto, barricandosi dietro la convessità delle uova (che da fuori, appunto, ricordano i bastioni di un castello) e lasciando "all'esterno" le baracche e le costruzioni umili e basse del tessuto urbano esistente, con le quali tutta la continuità interna al complesso non stabilisce alcuna relazione, così tutta l'architettura articolata attraverso questi principi finisce per rinchiudersi in una spazialità tutta introversa, che nella sua iper-fluidità come strumento di potere - la maggior produttività di Schumacher - del soggetto macchinico nella sua lotta con gli altri soggetti esterni, per forza di cose si distanzia dal resto, lo domina incombendoci (come nell'esempio cinese), aprendo un baratro con tutto ciò che non è "parametrico" e che pure costituisce l'ambiente nel quale prendono vita tali edifici/organismi.

Così, il Galaxy e gli altri progetti recenti si risolvono in fortezze capitaliste che esprimono la volontà di potenza dell'individuo/colosso multinazionale anzitutto nell'oppressione dei sistemi spaziali circostanti, e poi attraverso uno scenario iper-comunicativo interno, strumento di costrizione che nella sua "perfezione" organizzativa - tutto è fatto com'è e posto dov'è per produrre maggiormente - è plasmato apposta per far muovere in una certa direzione e a una certa velocità le persone, cioè i batteri umani, al proprio interno, come una prigione/macchina tratta da un film di fantascienza anni '90.

Rientrando infine totalmente nel dominio edipico/cartesiano, queste costruzioni sfruttano il linguaggio biomorfo dell'emergenza dei sistemi naturali - in una parola, della Vita, in tutta la sua delicata etologia - per organizzare uno spazio il cui contenuto, la semantica che ne viene espressa, diviene un semplice "correre più veloce e interagire più densamente per competere maggiormente", sintesi suprema della liquidità baumaniana - liquidità in cui, come detto, si disciolgono anche la trabeazione e il suo significato "sociale", in una figura naturale puro regno di un darwinismo sfrenato - e dell'edipicità deleuze/guattariana.

Ciò evidentemente risulta in un paradosso nei termini, trattandosi dell'esito di una ricerca che aveva cercato in prima battuta il biomorfismo come strumento in grado di esprimere l'interdipendenza, l'intricata rete di relazioni che sottende la tessitura e quindi l'etica della complessità e che, invece, ironicamente finisce per

produrre delle elegantissime e accattivanti "limousine" architettoniche, che operano cioè, fisicamente e psico-somaticamente (come dimostrano i feedback espressi dalle persone interne e delle aree limitrofe a questi progetti) al pari di velocissime e potentissime automobili di lusso, guidate da super-manager senza scrupoli determinati a raggiungere la destinazione indifferenti rispetto a qualunque problema e qualunque circostanza "esterna", mera fenomenologia di un mondo "altro da sé", a disposizione, oggetto posseduto, controllato e dominato.

Questo senso finale, unito al problema dell'assenza di indeterminazione della morfogenetica digitale - che non può per definizione contenere il caos, la libertà presente nel mondo naturale - infine non può che muovere verso la proliferazioni di ambienti ostili non solo alla rete ecosistemica del pianeta, visti i costi in termini energetici che stanno alle spalle di questi progetti, e la loro totale assenza di cura ambientale - ma anzitutto ostili alla pacificazione sociale, ad una convivenza civile inclusiva, in grado di ri-organizzare e quindi ri-vertebrare la liquidità e l'atomizzazione delle non-comunità odierne.

Sintetizzando e riassumendo, il risultato dell'equazione figura biomorfa + produttività capitalista, dà vita a titaniche macchine di una produzione sfrenata, che come "replicanti" simulano il linguaggio biologico per costringere l'uomo ad agire come entità biologica priva di libertà, priva di consapevolezza della complessità, quindi di etica, in una parola di umanità, all'interno di un super-meccanismo bio-mimetico a sua volta privo di "etologia", dove la doppia curvatura di corpi pesanti ed energeticamente costosissimi, ultimo lusso, orpello del lavora-consuma-muori occidentale, non scende ad alcun compromesso con la questione ambientale, e così annichilisce ogni richiamo morale verso una doverosa frugalità, verso l'espressione della estrema e ormai evidente fragilità della vita, legata ai suoi delicatissimi equilibri; e le curve degli spazi divengono mero strumento per orientare e velocizzare – ottimizzare – il cammino edipico delle persone senza che vi sia alcun messaggio d'insieme, alcuna espressione del senso collettivo, ecosistemico, che dovrebbe invece suggerire una comunione di destino, una comunanza di valori, il legame profondo tra gli individui umani e contemporaneamente tra loro e "l'individuo" naturale.

6.4 I progetti dell'alienazione digitale

Si è visto come nella oscillazione hadidiana, durante il primo decennio del duemila, la complessità intesa come etologia cede il passo ad un feticismo per gli strumenti di modellazione digitale, trasformando il progetto nel tentativo di massimizzare la complicazione superficiale e geometrica in nome di una interazione di fatto inesistente sia rispetto al contesto spaziale che energetico/ambientale.

Si tratta di una complicazione che malgrado la propria “fluidità” diviene mero alibi, una giustificazione per legittimare la volontà di spingere alla massima velocità la macchina tecnologica parametrica verso una biomi mesi che insieme diviene sempre più artificiale – non avendo nulla a che fare con la relazionalità e con l’etologia propria della forma vivente – e sempre più totale.

Molti progetti manifestano questa profonda incoerenza semantica, e quanto più potenti diventano gli strumenti di modellazione digitale tanto più frequente diventa il totale distacco dal tema della complessità: i progetti vengono modellati e pensati come pure visualizzazioni, del tutto prive di connotazione materica, strutturale e “funzionale” (si pensa alle funzioni psicosomatiche in relazione alle attività da insediare come a tutte le altre funzioni svolte dall’involucro architettonico, da quella strutturale a quella ambientale), e così finiscono per perdersi nella costruzione virtuale della morfogenesi automatica, diventando composizioni aliene, del tutto distaccate dal corpo reale dell’essere umano e lontane anni luce dall’espressione del legame con il sito, che perde ogni identità e diviene sfondo, risultando in una perdita totale di contatto tra la linea dello spirito e il corpo della materia, tra la carne e il pensiero.

Nonostante il tema della complessità, dell’intreccio e della tessitura sia il cuore profondo del background e della sensibilità di Zaha Hadid, probabilmente quell’intuito emozionale che l’architetta irachena si attribuisce, contrapponendolo alla struttura logica del pensiero occidentale, non è sufficiente a contrastare la deriva tecnicista, quella tendenza pure umana ad innamorarsi dello strumento, che lentamente prende il posto del tema iniziale, dell’etica dello spirito della complessità/continuità.

L’intreccio tra le curve di livello, tra il terreno naturale e i contorni del progetto, aperto all’esterno e intriso di elementi naturali, si disperde a partire dalla piastra fluttuante a forma di conchiglia del terminal di Salerno, e la ricomposizione di soggetto e oggetto finisce con l’essere messa da parte, in uno spostamento dell’attenzione che scivola dallo spazio come insieme inseparabile di materia e spirito alla generazione di una complessità fittizia, in cui il solo scopo diviene l’artificio, la genesi di un artefatto “immateriale”, che risulta evidentemente separato, scisso, nato all’interno del monitor del computer e costruito costringendo le tecniche ingegneristiche a sfornare forme artificiali che mancano di qualunque legame con l’“umano”.

E così la stragrande maggioranza degli ultimi progetti, luccicanti metallizzate automobili da corsa appena uscite dalla cromatura, impone un nuovo e peggiore autoritarismo, un nuovo distacco soggetto-oggetto forse ancor più violento e becero di quello pre-decostruttivista, e l’opera finisce per essere l’opposto di un rimedio alla ghettizzazione e alla catastrofe ambientale, non suggerendo alcuna elevazione spirituale, alcun progresso ecologico o sociale, restando una suggestione del tutto aleatoria, arbitraria, unilaterale.

6.4.1 Progetti dello studio Zaha Hadid Architects

Phaeno Science Centre

Wolfsburg, Germany 2000 - 2005

Il museo della scienza "Phaeno" sintetizza in pieno la deriva neo-iper-cartesiana del transumanesimo a cui lo studio Hadid, con questo progetto, sembra aderire in pieno, perdendo del tutto l'affiliazione alla ricerca sulla tessitura e sull'intreccio bioantropico: l'edificio in cemento rende materica l'essenza del distacco tra *le due sostanze* (soggetto e oggetto, cioè uomo e ambiente da conoscere per dominare) che caratterizza la scienza moderna, palesando il neo-positivismo fino a questo punto per lo più latente nell'opera di Hadid.

Il corpo del Phaeno potenzia ed esprime fino in fondo il tema della sopraelevazione/separazione dal terreno/contesto, staccandosi da questo per mezzo di coni deformati che contengono alcune attività e i sistemi di spostamento verticale (scale e ascensori), negando in pieno il concetto di continuità e di apertura suggerito da Paci a proposito del rapporto *architettura : soggetto = contesto : oggetto*.

Secondo i diagrammi che illustrano il concept, la forma di questi coni di basamento nasce "per negativo" rispetto ai flussi provenienti dalla città di Wolfsburg: questi vengono disegnati, come era avvenuto per il MAXXI, ma, anziché costituire uno spazio molteplice e complesso, si trasformano in parterre, in piattaforma di lancio da cui decollare: i coni deformati, in questa metafora, divengono i *fumi di scarico* del velivolo hadidiano che "bruciano" tutto ciò che sta sotto il museo, il quale effettivamente lascia sotto di sé uno spazio *macabro*, un "non-luogo" che infatti è diventato quasi subito ritrovo di gang e tossicodipendenti.

In piena analogia con il pensiero transumanista, nel quale il corpo stesso diviene strumento da modificare e cambiare a piacimento nella rincorsa all'immortalità e all'onniscienza – controllo del mondo circostante – se il terreno si trasforma in piattaforma di lancio, la città diviene meno che bacheca, meno di uno sfondo dal quale distaccarsi definitivamente.

L'intero museo così si trasforma in uno strumento al servizio della scienza cartesiana: lo "scatolone" blindato di cemento che blindo lo spazio interno non esprime alcuna volontà di apertura, di interazione con il suo esterno: al contrario, piccoli oblò vetrati che scorrono secondo traiettorie inclinate e altri tagli dei quali allo stesso modo non è dato comprendere ragione formale – se non sforzandosi di riprodurre a mente il processo creativo, confinato all'interno dell'interfaccia grafica del software di modellazione – identificano una volontà di chiusura ermetica, che ha valso al museo lo pseudonimo di "scatola magica" (*magic box*).

Se per il terminal marittimo di Salerno ancora l'involucro "giocava" con l'esterno attraverso le aperture biomorfe della scatola, in questo caso il carattere "aerospaziale" prevale del tutto, perfino su quello biomimetico, e dà vita a una costruzione in cemento e acciaio che si presterebbe perfettamente a interpretare *una grigia astronave militare atterrata sulla Terra per studiare e poi sterminare l'intero ecosistema*.

Nordpark Railway Stations

Innsbruck, 2004 - 2007

Le stazioni della ferrovia di Innsbruck rappresentano il proseguimento della ricerca "bio-digitale" che aveva dato forma alla copertura a forma di ostrica del terminal di Salerno: anche in questo caso Hadid sceglie di concentrare le sue energie sulla modellazione di una serie di coperture biomorfe, che ricordano le ali degli delle mante, conformando delle strutture ibride, stilisticamente indecise, sovrapponendo un espressionismo "immateriale" all'organico wrightiano.

L'accostamento tra i basamenti in cemento – che sembrano quasi esplicitamente organici, discendenti della ricerca a cavallo tra Mendelsohn e Saarinen – e i gusci soprastanti risulta essere la cifra essenziale del progetto: questi ultimi, fatti da pannelli in fibra di vetro a doppia curvatura, risultano nell'insieme essere del tutto privi di corporeità, soprattutto sovrapposti ai corpi in cemento, esprimendo in pieno un distacco netto, che cambia di segno la fluidità delle curve che li descrivono. I pannelli riflettono completamente l'ambiente circostante restandone di fatto all'esterno, e il contrasto tra questo vetro curvato al limite delle sue possibilità e il cemento, che segue dettami linguistici così diversi (e molto più comprensibili), genera una bipolarità

fortissima, che disorienta e finisce con il manifestare un'estraneità che diviene indifferenza dei veli in vetro rispetto ai corpi sottostanti, che divengono meri supporti, teche di una scultura evanescente e "astratta" dal suo contesto ambientale e architettonico (che, ironicamente, appartiene al medesimo progetto).

Le coperture in questione sono dei "finti" fazzoletti che fluttuano sui piedistalli di cemento, e nonostante siano conformati per suggerire il movimento della funivia, per seguirne il dinamismo aprendosi sulla vallata, non mostrano la minima connessione, la minima relazione con la struttura che pure li sostiene, che finisce col sembrare una preesistenza alla quale il progetto volta le spalle, fingendo di non toccarla mascherando persino gli incastri reali necessari all'ancoraggio.

I fazzoletti in questione, del resto, sono il frutto di una struttura articolata, complicata ma non "complessa" nel senso moriniano: dalle foto del cantiere è possibile riconoscere membrature metalliche curvate sulle quali vengono montati i pesanti pannelli di fibra di vetro; il tutto appare disorganico con il resto del progetto, come in un tentativo estetizzante di pura "decorazione".

Si tratta di una vera e propria idiosincrasia, una contraddizione profonda che tradisce il senso relazionale, spezzando la continuità per esaltare invece lo strumento, la tecnica digitale e strutturale in grado di realizzare una struttura falsamente leggera che diviene orpello ingiustificato.

Guggenheim di Vilnius

Vilnius, Letuania 2007 (non costruito)

Il più recente Guggenheim di Vilnius ripropone l'involucro microforato, chiuso e sopraelevato del Phaeno e dimostra un nuovo autoritarismo curvilineo, che non esita a dar luogo a una separazione forzosa tra edificio e organismo urbano, che diventa di fatto, ancora una volta, un "altro" separato e poi un feticcio dominato dal soggetto architettonico. L'algida eleganza delle curve che descrivono la silhouette del museo-scultura trasforma impietosamente la città di Vilnius in una sorta di tappeto rosso, come accade nelle pubblicità delle automobili dove l'architettura diviene bello sfondo davanti cui corre il nuovo gioiello tecnologico in vendita; persino il gioco di verde del landscape, che scorre fluido uscendo dal patio interno dell'oggetto/museo, risulta essere "alieno" rispetto ai tracciati della città.

Grand Theatre of Rabat

Rabat, Marocco 2010 (non costruito)

Il minaccioso "Grand Theatre" di Rabat allude senza ipocrisie a una colossale BMW, una aspirapolvere "aspira-persone" che si staglia sul lungofiume rincorrendo sé stesso in un loop chiuso (di recente il concept è cambiato, creando una nuova apertura che allude ad un'apertura del loop). Il serpentone attorcigliato su se stesso finisce in una sorta di "testa" che si appoggia al corpo sottostante "guardando" la strada quasi a intimidire gli stessi visitatori.

Abu-dhabi Performing Arts Centre

Abu-Dhabi, Emirati Arabi Uniti 2007 (non costruito)

Uno dei più famosi progetti recenti dello studio, la opera house di Abu-dhabi rappresenta la deriva estrema del movimento bio-digitale ispirando progettisti di tutto il mondo.

Il progetto, situato sul lungo mare della città, nasce come un ponte pedonale che si solleva tra due edifici – cioè occupando lo spazio tra gli edifici – per scavalcare lo stradone che divide il costruito dall'acqua.

Una volta arrivato sul fronte opposto, il ponte dà vita a un essere faraonico, che prosegue la direzione del ponte – perpendicolare al lungo mare – facendo una "S" molto larga per finire direttamente sull'acqua: si

tratta di una struttura totalmente bio-mimetica, una “testa di rettile” preistorico che invece del cervello contiene la mega opera house vetrata sul mare.

Affrontiamo anzitutto la questione più ovvia, quella della direzione: in precedenza, utilizzando i dipinti come strumento principale del processo creativo, Hadid ragionava per campi di continuità, sfruttando la pulsione cinetica del contesto spaziale per moltiplicarne la forza e tessere insieme frammenti apparentemente distanti. La direzione longitudinale del lungomare sarebbe senz’altro diventata la chiave del progetto, che avrebbe puntato tutto sulla ricucitura tra l’asse urbano e la curva del paesaggio, tentando una riconnessione tra tessuto spaziale urbano e tessuto spaziale “naturale” cioè geomorfologico.

Qui il processo creativo “digitale” invece sovverte del tutto questo procedimento logico, ribaltando le ragioni stesse del progetto “complesso”: il lungomare non viene affatto considerato come elemento del progetto, né viene considerato lo spazio urbano, che diviene semplice “vuoto” nel quale infilare il ponte/coda del progetto, che scavalca la passeggiata del waterfront per “buttarsi a mare” conquistandone in eleganza e lusso. La fluidità è tutta interna all’oggetto modellato, il quale simula in tutto e per tutto il linguaggio auto-conformante delle forme di vita, della biologia in genere, spingendo al massimo l’acceleratore della modellazione poligonale di Maya, come si trattasse di scolpire una creatura del film “Avatar”.

Quindi il distacco, la separazione e la distanza è triplice: l’indifferenza per il lungomare, che viene tagliato a metà e spezzato dal mostro anfibio, quella per il tessuto urbano, che viene rovesciato nel rapporto essenziale di pieno/vuoto, facendo nascere il progetto sulla strada anziché in continuità con la cortina volumetrica (si ripensi, per esempio, al progetto del casinò non costruito di Basilea, dove il concetto era opposto e la modellazione era strumento del raccordo spaziale tra le preesistenze), e infine quella linguistica, che tratta l’architettura come fosse una creatura neonata, completamente avulsa dallo spazio preesistente (ignorando quindi del tutto qualsivoglia carattere psicosomatico, cioè culturale), che anzi conquista il proprio perimetro così come farebbe un “godzilla” appena emerso dalle acque. Tutto ciò, naturalmente, senza voler tenere conto della totale indifferenza verso l’ecologia di una struttura tanto pesante per lo più quasi interamente vetrata.

Risulta chiaro quanto la volontà di dar vita a una “complessità”, a una continuità priva di segregazione e frammentazione si ritrova d’un tratto in una contraddizione totale, abbandonata in favore di una bio-mimesi fine a se stessa che finisce con l’aggredire il contesto pur di mostrare i muscoli della tecnologia che l’ha prodotta.

Kartal Pendik Masterplan

Istanbul, Turchia 2006 (non costruito)

Il masterplan di Istanbul ripropone in scala addirittura territoriale, occupando un’area immensa, lo stesso concetto di scultoreità bio-digitale, in barba a qualsiasi spirito di continuità e di intreccio con il contesto e con il paesaggio naturale.

Come nel caso della opera house di Abu-dhabi, anche qui questi oggetti chiusi si dimostrano anzitutto avulsi dal contesto turco, composto da tessuti urbani minuti e sottili, che vengono ignorati in un cambio di scala netto, che taglia completamente fuori la spazialità preesistente. Dopo la divisione del sito in mega lotti – che ricordano in tutto e per tutto i tracciati dei masterplan moderni in quanto a indifferenza per il proprio contesto – il progetto propone delle costruzioni immense, a metà strada tra edificio e grattacielo, distanti tra loro, muti e in comunicanti nella loro scultorea conclusione, in un vero e proprio “assemblaggio” di singolarità che, seppure deformate secondo campi comuni, restano individualità distanti, separate quanto gli *edipi triangolati e belligeranti* della società liquida, prigionieri della ricerca infinita di un sé che sfugge tra le curve delle forme introverse di questi edifici biomimetici che ci paiono più cartesiani delle torri cruciformi di Le Corbusier.

6.4.2 Alcuni progetti delle nuove generazioni

Il grottesco biodigitale di Xefirotarch

Xefirotarch¹⁴², il nome che Hernan Diaz Alonso ha coniato per il suo studio di "architettura", è la più diretta espressione della ricerca bio-digitale. Alonso partecipa come professore a diversi corsi universitari nel mondo, anche come membro delle commissioni giudicatrici di corsi famosi come il DRL londinese, e in particolare è professore presso l'università di Los Angeles "Sci-Arc" ed è stato professore presso l'unità GSAPP della Columbia University.

Una delle principali attività remunerative dello studio è direttamente connessa al cinema hollywoodiano, per il quale Alonso crea e sviluppa modelli dinamici e in generale tutta la computer grafica necessaria agli effetti speciali di famosi film di fantascienza, come "Spiderman 3", per il quale Xefirotarch ha prodotto la melma nera che dà vita al personaggio di Venom.

L'officina di Alonso è leader in tutto il mondo della cosiddetta architettura digitale cosiddetta "grottesca" che influenza decine e decine di giovani ragazzi soprattutto nel mondo americano e anglosassone: la proposta è quella di una architettura "totalmente" e radicalmente digitale, cioè generata esclusivamente attraverso modellatori parametrici, senza rispondere ad alcuna necessità reale e senza fare riferimento ad alcuna caratteristica strutturale, funzionale o men che meno ambientale.

Si tratta semplicemente una serie di filamenti plasmati come in una scultura "organica" (che però di fatto di organico non ha nulla, per stessa onesta ammissione di Alonso) dall'interno del computer, per compiacere il senso estetico del "grottesco", come viene chiamato sia dagli estimatori che dagli spregiatori.

Cavallo di battaglia della posizione "teorica" alle spalle di questa ricerca formale è la questione del "controllo", nozione considerata desueta: il caos è l'essenza del reale, e per questo motivo non può esservi altra maniera di vivere se non quella di "scorrere" parallelamente agli eventi che dal caos sono determinati, mettendo quindi da parte ogni genere di etica, di volontà, di umanità come la si è conosciuta sinora.

Gli stessi discorsi transumani non fanno parte del pensiero di Alonso, il quale non fa riferimento ad un progresso volto alla perfezione dell'essere postumano cibernetico, ed è chiaro quanta distanza ci sia tra una posizione del genere e quella dello stesso Schumacher, teorico del "Parametricismo" come nuovo stile globale al servizio della società e dell'economia post-fordista.

Per Alonso etica, progresso e lo stesso significato del termine "progetto" sono ormai superati, e come per il Joker del "Batman The Dark Knight" di Nolan (personaggio che Alonso apprezza particolarmente) anche per Xefirotarch l'obiettivo del "design" deve essere una sorta di desiderio concretizzato, una specie di espressione diretta e immediata - quindi non compromessa con alcun genere di restrizione o vincolo "reale" - della pulsione sessuale.

A questo proposito, durante un intervento pubblico al Politecnico di Milano tenuto il 15 Febbraio 2010, Hernan Alonso affermò: "avete presente un film porno? Passiamo gran parte del tempo a sorbirci quelle insulse storielle di sottofondo sperando che finiscano al più presto per poter assistere finalmente alla scena clou, la vera ragione per cui stiamo guardando un film porno. Ecco, l'architettura che io propongo si impegna a essere l'incarnazione della scena porno, senza inutili orpelli di contorno".

E' palese la volontà provocatoria di una affermazione simile, ma è altrettanto palese il perverso malinteso che sta alla base della ricerca del piacere nelle scene "clou" dei film porno, dove a regnare è la pura "meccanica" dell'atto sessuale che decontestualizzata, privata cioè di alcuna narrazione e di alcun "pretesto", diviene di per sé brutale se non noiosa: è la concezione dell'eros che si sposta dalla lenta scoperta dell'altro, dell'altro umano, dal gioco della seduzione - presente peraltro in ogni specie vivente, addirittura per mezzo di rituali di accoppiamento contigui a quella che definiamo "cultura" - al fatto "concreto" dell'accoppiamento.

¹⁴² Lo studio di trova a Los Angeles, e Alonso, il principale, è presente come guest professor in tutti i più famosi e accattivanti master di architettura del mondo, dal costosissimo DRL londinese di Patrik Schumacher alla Sci-Arch di Los Angeles, e la sua attività principale - e più remunerativa - è legata al mondo degli effetti speciali di Hollywood, cioè al mondo dell'entertainment.

A ben vedere, anche qui si è di fronte a un corollario della deriva cartesiana: si tratta di una disumanizzazione che distoglie l'attenzione dall'altro come essere vivente, come "pari", per trasformarlo in un feticcio, in un *mezzo* per il proprio piacere; ma si tratta infine di un piacere "svuotato", un piacere che nella sua "virtualità" pura - e cioè assenza di ogni carattere bio-antropico - manifesta la stessa fuga dall'intreccio di coscienza e corporeità che è la realtà nella quale l'essere umano è calato prima di nascondersi all'interno dello spazio virtuale dei social networks.

E questo stesso cortocircuito, quello della fuga nel virtuale causata dalla paura di fare i conti con la realtà psicosomatica, accade e si manifesta nel caso dell'architettura in questione, la "porno" architettura digitale di Alonso e dei suoi numerosissimi discepoli, che non è più uno strumento in grado di ricucire lo strappo tra gli individui - com'era nella definizione di architettura organica wrightiana o, parimenti, in quella corbusiana, entrambe fortemente relazionate all'eros inteso come desiderio, come carica di fecondità e fertilità - ma al contrario diviene un feticcio flessuoso "sado-masochista", una bambola di silicone "grottesca", che appunto dovrebbe "essere in grado" di darci lo stesso godimento della scena clou di un film pornografico.

Venendo ai progetti di Xefirotarch, per esempio alla recentissima Biblioteca di Helsinki, del 2012, si tratta di pure illustrazioni, lontane anni luce da qualsivoglia caratteristica di costruibilità, fascinazioni virtuali ben visualizzate che evocano mondi extraterrestri, dove civiltà aliene popolano i loro territori di baccelli bionici, a metà strada tra bioingegneria e architettura (in questo ricorda a tratti il pensiero transumano, restando però nell'allusione), attraverso una rivisitazione digitale tridimensionale dei motivi floreali Liberty, resi estremamente kitsch per mezzo di ghirigori svariati e ridondanti orpelli curvilinei.

Asymptote e il nuovo monumentalismo biomimetico

Lo studio internazionale Asymptote Architecture viene fondato nel 1989 a Milano dalla collaborazione tra Hani Rashid e Lise Ann Couture. Rashid è di origini egiziane, nato al Cairo, mentre Couture è canadese; entrambi hanno insegnato e insegnano in diverse università in tutto il mondo (tra cui lo Sci-Arc di Los Angeles, la Harvard University e l'Università del Michigan).

La caratteristica principale dell'approccio di Asymptote riguarda la fusione tra la monumentalità occidentale, fatta di grandi dimensioni, massicce sopraelevazioni e sbalzi impressionanti, e il linguaggio fluido così come sviluppato da Hadid e DRL negli ultimi anni, in una architettura "ingegneristica" che ricorda insieme le sinuosità hadidiane e le strutture "sostenibili" di Foster.

Tra i progetti più famosi dello studio, il Penang Turf Club rappresenta l'esempio più palese di questa "monumentalità fluida": nonostante il progetto si trovi in ambito "naturale", immerso nel paesaggio malese, gli architetti ugualmente "ricostruiscono" il distacco e la separazione tra architettura come individualità chiusa e impermeabile e paesaggio naturale come sfondo da "dominare".

Il progetto si compone infatti di due parti estremamente distinguibili: un gargantuesco "podio", irregolare sia in pianta che in alzato ma fortemente "piantato" a terra, e i grattacieli che lo sormontano come due esseri a loro volta "avulsi" dal loro trespolo.

Si tratta di un'immagine molto popolare soprattutto sulla rete, dato il carattere di spettacolarità dell'insieme, che dimostra invece quale sia la misura del divario tra il linguaggio "biomorfo" utilizzato per podio e torri e la relazionalità innescata tra il progetto e il sito, che è pressoché nulla. Infatti, ciò che genera l'effetto "monumentale", è proprio lo "stacco" tra lo sfondo e la costruzione "protagonista" dell'immagine; non solo, ma come se non bastasse il volume concluso e pesantemente incastonato sul terreno a scindere l'architettura dal suo ambiente, i due grattacieli divengono essi stessi elementi autonomi, indipendenti dallo stesso podio, sul quale scivolano e si appoggiano - creando un "podio sul podio" - dando vita ad un'alienazione dell'alienazione.

Un altro progetto di grandi dimensioni è lo Yas Viceroy Hotel ad Abu Dhabi, costruito negli Emirati Arabi Uniti. L'immenso edificio del 2010 è composto da una serie di elementi diversi: i corpi edificati veri e propri, delle piastre calpestabili, un ponte pedonale, una pelle vetrata che riveste tutto caratterizzata da una sagoma complessa a doppia curvatura ottenuta per mezzo di elementi cellulari giuntati insieme da una struttura metallica a gridshell.

I due corpi ovali che compongono l'edificio in una forma a "T" dalle reminescenze falliche sono a loro volta strutture miste, con colonne in acciaio all'interno, cores per ascensori e scale antincendio in cemento armato, struttura reticolare metallica all'esterno, messa immediatamente alle spalle della pelle vetrata; i due corpi sono poi connessi per mezzo di un ponte che scavalca una pista dove si svolgono gare automobilistiche di Formula 1, in maniera da ottenere una buona vista del passaggio dei bolidi.

Nonostante la gridshell vetrata vanti una funzione "energetica", costituendo una "doppia pelle" vetrata che dovrebbe contribuire a riparare l'hotel dal clima torrido dell'ambiente esterno (le doppie pelli in vetro sono tuttora oggetto di accesi dibattiti, trovandosi più d'un esperto a sostenerne l'essenziale inutilità o addirittura dannosità energetico-climatica), essa risulta essere un elemento puramente decorativo all'interno del progetto, il quale, a sua volta, non tenta minimamente di sfuggire alla banalità del sito, progettato come parco di divertimento. Al contrario, come accadeva per le torri danzanti di Hadid, lo stesso progetto costituisce elemento di mera decorazione del sito, propugnando una simmetria monumentale (la forma a "T") che non fa che accentuare la pomposità del contesto e della logica consumistica che vi sottende.

Così, ancora una volta, la complessità geometrica e la continuità degli spazi e dei volumi (che seppur curvilinei finiscono con l'essere due corpi perpendicolari tra loro) finiscono con l'essere strumento di "cosmesi" di un modello insediativo più che tradizionale nella sua "cartesianità", che manifesta una politica opposta a quella intrinseca nella complessità come visione etica, trasformandone addirittura i segni distintivi che vengono trasfigurati in quelli di un nuovo "monumento" al capitalismo più sfrenato.

Kokkugia, Roland Snooks e l'auto-conformazione morfogenerativa

Direttore dello studio Kokkugia è Roland Snooks, giovane architetto e ricercatore proveniente dal laboratorio londinese di Schumacher, il DRL dell'Architectural Association.

Con la sua attività Snooks di fatto prosegue la ricerca iniziata nel DRL, portando avanti un lavoro basato sulla morfogenesi dinamica dei sistemi complessi, ibridando costantemente informatica e biologia.

Come si è visto a proposito della ricerca biomorfologica del DRL, anche la prassi di Kokkugia si fonda su un diretto bio-mimetismo, nella volontà diretta di immaginare un futuro in cui l'architettura divenga completamente controllata dai medesimi sistemi attraverso cui nascono e si sviluppano le forme viventi.

Le metodologie di progettazione "generativa" divengono fulcro attorno al quale ruota ogni tipo di progetto e di modello (simulazioni che dimostrano il grado di bio-mimetismo raggiunto attraverso l'uso dei software), e più che progetti di architettura si può parlare direttamente di progetti di biologia informatica che assumono, quasi per caso, connotazioni funzionali diventando torri o progetti territoriali.

Se nel caso della ricerca iniziale di Tom Wiscombe (Emergent) si assiste a un mescolamento tra la conformazione naturale complessa e dinamica e il linguaggio antropico caratterizzato da una sintesi geometrica chiaroscurale, nel caso di Snooks non vi è alcun genere di mescolamento: così come negli ultimi anni il DRL ha incentrato la propria ricerca esclusivamente sui motori di simulazione dinamica (si pensi agli Agents Systems, per esempio) così la ricerca di Kokkugia non prevede alcuna transizione, alcun rimando ai parametri culturali e psicosomatici umani, come se l'uomo si trasformasse direttamente, in questi "progetti", in un batterio, un "globulo umano" che si lascia trasportare da scale/arterie, che si affaccia da porosità ossee, in perfetta continuità con il pensiero transumanista, che però, così come accadeva per il DRL, Snooks non cita esplicitamente.

Lo spazio virtuale in cui vengono generati e rimodellati i progetti si trasforma in un liquido amniotico privo di alcuna memoria, nel quale il codice genetico culturale si neutralizza per sempre: nel monitor del computer le forme flessuose e intricate della morfogenesi biologica s'inseguono e si plasmano nel tentativo di conquistarne l'essenza misteriosa, di controllarne la logica e di possederne quindi la magica carica sensuale, trasformando di fatto la ricerca spaziale architettonica in una ricerca dai caratteri pseudo-scientifici.

Venendo ai progetti, il Liverpool Department Store (costruito a Mexico City nel 2010) è un immenso edificio a pianta circolare, dentro cui uno spazio a tutta altezza ospita scale mobili e affacci curvilinei - più o meno come accade nelle "uova" del Galaxy Soho dello studio Hadid. La caratteristica principale dell'edificio è la sua facciata sovrapposta alla struttura tradizionale in acciaio, che viene così nascosta: i nastri che compongono la facciata ondeggiano ritmicamente generando una curvilinearità metallica che ricorda un po' i flussi viventi (sistemi vascolari, nervosi eccetera) o le onde del mare, che tenta di mascherare e di distrarre l'attenzione dal peso e dalla decontestualizzazione dell'edificio che, a causa della sua forma e del suo linguaggio, risulta infine avulso dal suo ambiente esterno.

Nel progetto per la stazione di Flinder Street di Melbourne (2012) il bio-mimetismo emerge completamente, in una proposta di progetto che mette insieme coperture e membrane cellulari, rampe e cartilagini; questi filamenti biomorfi, però, a differenza delle estroflessioni naturali che trovano le loro ragioni anzitutto nella morfologia dell'ambiente esterno, nascono all'interno di un lotto che anzitutto appare "ritagliato" dalla città esistente, i cui edifici di bordo non entrano minimamente in relazione con la sinuosa complessità del progetto, che così sembra essere stata pensato esclusivamente come lo scenario di un film di fantascienza.

MAD e il kitsch digitale

Ma Yansong fonda lo studio internazionale MAD a Pechino nel 2004. Yansong è cinese originario di Pechino ma studia a lungo nel mondo anglosassone dopo essersi laureato in Cina, principalmente alla università di Yale. I partners che nel tempo costituiranno l'organico del giovanissimo studio cinese condividono con Yansong la medesima formazione "globale": si tratta di progettisti asiatici - anche giapponesi - che hanno studiato tra le università degli Stati Uniti e l'Architectural Association londinese (naturalmente presso il DRL di Schumacher).

Come si evince dal genere di progetti sviluppati dal team, MAD rappresenta a pieno, nell'ambito dell'architettura post-decostruttivista, la corsa all'"occidentalità" che negli ultimi decenni ha caratterizzato la Cina e i paesi asiatici, i quali, entrati nel boom economico, anziché acquisire *criticamente* metodi e tecniche del mondo occidentale, passandoli attraverso un filtro culturale proprio (la cultura asiatica, è noto, non subisce l'*errore di Cartesio*, e si sviluppa in maniera estremamente diversa dall'Occidente), ne hanno assunto l'intero apparato tecnico/economico senza apportarvi modifiche strutturali.

Così, abbandonate le proprie tracce e le proprie identità, i giovani designer di MAD abbracciano fino in fondo la logica della deriva cartesiana digitale, in una internazionalizzazione che si riduce al "kitsch", o addirittura al "trash": così come avviene per i progetti più recenti dello studio Hadid, anche in questo caso la globalizzazione consiste in un generale "appiattimento" dei contenuti che dà vita a una drastica semplificazione della complessità che invece dovrebbe essere cruciale proprio nell'ibridazione tra culture e saperi diversi.

Il risultato finale è ben sintetizzato dal "manifesto" del gruppo di progettazione, che così recita: "MAD lavora in ambienti rivolti al progresso per sviluppare una architettura futuristica basata su un'interpretazione contemporanea dello spirito orientale della natura. Tutti gli interventi di MAD - dai complessi residenziali agli uffici e ai centri culturali - desiderano proteggere un senso di comunità e di orientamento verso la natura, offrendo alle persone la libertà di sviluppare la loro propria esperienza"¹⁴³.

Non serve soffermarsi troppo sui termini per capire che per "architettura futuristica" si intende l'architettura cibernetica del mondo digitale a cui i progettisti fanno riferimento, e quale e quanto sia profonda la contraddizione semantica tra lo spirito della natura orientale e quella che qui viene nominata "interpretazione contemporanea".

Guardando, per esempio, il progetto "China Wood Sculpture Museum", risulta evidente quanto non si possa parlare di un repertorio formale proprio, ma invece di una prosecuzione degli stessi stilemi e dello stesso linguaggio bio-mimetico sviluppato negli studi di Hadid come nel DRL di Schumacher: anche qui si è di fronte a un progetto-oggetto, modellato ed elaborato attraverso le medesime tecniche "parametriche" per essere quanto più possibile simile a una forma vivente organica. Come in tutte le centinaia di altri esempi trattati sin qui, quello che i MAD descrivono "spirito orientale della natura" finisce con il dar vita all'ennesima declinazione di bio-morfo e quindi alla medesima alienazione tra oggetto scultoreo simil-vivente e contesto urbano come sfondo/vetrina sul quale si stagliano le intricate geometrie curvilinee del cyber-feticcio, che si avvolge su se stesso contorcendosi in un dinamismo completamente avulso dal proprio contesto spaziale (l'opposto di quanto accadeva nei dipinti iniziali di Hadid, dove il cinematisma veniva innescato proprio dalla preesistenza nella sua precipua morfologia).

Un altro progetto che fa del kitsch digitale il suo leit-motiv è senz'altro il complesso residenziale nominato "colline false", nome che già dice tutto: si tratta di un gargantuesco segno fluido calligrafico che, visto da lontano, dovrebbe dare l'illusione di essere una collina naturale - essendo invece una sfilza di grattacieli.

La vista dei fotoinserimenti (il progetto è tuttora in costruzione) esplicita il carattere del progetto: sotto l'orpello bio-mimetico (termine mai così adeguato) - una sorta di nastro che genera le "montagne russe" della copertura dell'edificio - si pianta al suolo un'immensa, pesantissima unità abitativa alta fin quasi duecento metri. Costituito da cellette impilate identiche tra loro, l'edificio è un vero e proprio alveare che dimostra palesemente la mostruosità di una costruzione completamente priva di umanità, che nella propria auto-illusorietà riduce l'individuo a "insetto cosciente" e l'architettura a un macigno che grava - in tutti i sensi possibili - sul paesaggio e sull'ecosistema fingendosi ciò che non è.

¹⁴³ Dal sito online all'indirizzo <http://www.i-mad.com/#info> (traduzione di Mario Coppola)

7. Conclusioni: dall'architettura post-decostruttivista all'architettura vivente dell'ultra-moderno

La scissione originaria tra l'io e l'"altro", la "cosa" pensata, che dà vita ad un'umanità che si incorona regina onnipotente del mondo "naturale" - il mondo del resto della materia viva e non viva di questo pianeta - genera oggi un'anomalia che si presenta sotto innumerevoli aspetti: la crisi ecologica, le crisi sociali (in primis ghettizzazione e atomizzazione), quelle conseguenti economiche.

Una corsa feroce e cieca, caratterizzata dalla distanza tra umanità ed ecosistema, conduce all'annientamento di entrambi i poli in nome di una conoscenza priva di compassione - la "mens sive animus" che Husserl addebitava a Cartesio - strumento di una competizione per la prevaricazione che si trasforma in un meschino, sado-masochistico accanimento.

E' questo il peccato originale della società liquida occidentale e dello "sviluppo" tradizionalmente inteso, la contraddizione tra un'umanità auto-emarginatasi dall'ecosistema, postasi sulla cima della collina a osservare in solitudine il panorama dinanzi a sé, e la Terra vinta, conquistata, di cui l'uomo s'illude di essere incontrastato sovrano¹⁴⁴.

Bisognerebbe invece stabilire un equilibrio naturale con il mondo, fare un "passo indietro" per entrare in una convivenza armonica con l'ecosistema terrestre da cui provieniamo, e quindi, simultaneamente, con gli altri membri della nostra specie¹⁴⁵.

Un aspetto problematico della civiltà contemporanea consiste nel pensare un super-individuo tecnologicamente "potenziato"¹⁴⁶, anziché, semplicemente, un *altro individuo*, finito e limitato, in un crescendo di competizione per giungere infine al controllo dell'altro/oggetto, inteso come altro individuo e più in generale come ambiente esterno¹⁴⁷, quando invece è solo dalla relazione con l'altro da sé, solo attraverso una compartecipazione/condivisione, che può scaturire la sensatezza dell'esistenza umana.

¹⁴⁴ "Bisogna smettere di vedere l'uomo come un essere soprannaturale e abbandonare il progetto formulato da Cartesio, e poi da Marx, di conquista e di possesso della natura. Questo progetto è diventato ridicolo a partire dal momento in cui ci si è resi conto che il cosmo immenso, nel suo infinito, resta fuori dalla nostra portata. E' diventato delirante a partire dal momento in cui ci si è resi conto che è il divenire prometeico che conduce alla rovina della biosfera e, con ciò, al suicidio dell'umanità. La divinizzazione dell'uomo nel mondo deve cessare. Certo, dobbiamo valorizzare l'uomo ma noi oggi sappiamo che possiamo farlo soltanto valorizzando anche la vita: il rispetto profondo dell'uomo passa attraverso il rispetto profondo della vita." Edgar Morin, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore 2007, p. 43

¹⁴⁵ "(...) l'unità planetaria è lacerata, convulsa. Le solidarietà sono conflittuali e i conflitti sono solidali gli uni con gli altri. (...) In queste condizioni, le guerre dell'era planetaria sono guerre intestine. Come in una malattia auto-immune, in cui le cellule di uno stesso organismo non riescono a riconoscersi come sorelle e si fanno la guerra come nemiche, i componenti dell'organismo planetario continuano a volersi distruggere tra loro. Siamo nel pieno dell'età del ferro planetaria. (...) La coscienza ecologica ci fa abbandonare l'idea che il nostro ambiente sia fatto di elementi, di cose, di specie vegetali e animali che il genio umano può impunemente manipolare e asservire. Essa ci rivela che l'insieme delle interazioni tra gli esseri viventi all'interno di un sito geofisico costituisce una organizzazione spontanea che ha sue regolazioni proprie, l'ecosistema, e che gli ecosistemi sono inglobati in una entità di insieme, auto organizzata e auto regolata, che forma la biosfera. Essa ci indica che la crescita industriale, tecnica e urbana incontrollata tende non soltanto a distruggere ogni vita negli ecosistemi locali, ma anche e soprattutto a degradare la biosfera e a minacciare alla fine la vita stessa, ivi compresa quella umana, che fa parte della biosfera. (...) Il problema di dominare il pianeta non ha alcun senso. La Terra non ci appartiene, siamo noi che le apparteniamo (...) siamo reciprocamente sovrani l'uno dell'altro. Oggi si tratta di controllare lo sviluppo incontrollato della nostra era planetaria. La Terra-Patria è in pericolo. Noi siamo in pericolo e il nemico, oggi, finalmente, siamo in grado di comprenderlo, non è altri che noi stessi." E. Morin, *op. cit.*, pp. 52, 53, 57

¹⁴⁶ Nelle teorie contemporanee sul transumano - alle quali si ascrive l'architettura "digitale" fino a quella "parametrica" nel tentativo di replicare in tutto e per tutto la biomorfologia - il corpo viene visto come oggetto esso stesso, suscettibile di sostituzioni e migliorie come fosse nient'altro che una macchina, una macchina connessa al suo ambiente circostante, di cui è estroflessione continua, ma pur sempre cartesiano "oggetto inanimato". Non c'è interrogazione riguardo la felicità e il desiderio dell'essere umano, solo la tecnica come fonte di "miglioramento" della vita attuale, e così, di conseguenza, transumanesimo e "transarchitettura" - architettura digitale, computazionale, generativa eccetera - divengono esse stesse mere applicazioni tecniche, dove si perde qualsiasi connessione con il carattere precipuamente umano inteso cioè come culturale, storico, e quindi necessariamente a cavallo tra memoria, corporeità e quindi tecnica, scienza e arte. In questo modo, trattando il corpo come un oggetto che non ha altra genesi che quella meccanica/biologica, si ignora il codice culturale che nell'uomo è estensione di quello genetico, e anziché invertire la matrice cartesiana della separazione tra le sostanze, la traiettoria transumana ne prosegue e persino ne accelera la corsa. E si ritrova infine negli scenari apocalittici dei film di fantascienza contemporanei, come "Elysium", in cui l'uomo, nella sua corsa alla prevaricazione tecnologica sull'altro umano e naturale, prosciuga tutte le risorse dell'ecosistema, sovrappopola il pianeta, e trasforma slam e deserto nel paesaggio predominante del pianeta.

¹⁴⁷ I pensatori del *transumanesimo* sostengono infatti che: [il transumanesimo è] "(1) Il movimento intellettuale e culturale che afferma la possibilità e l'opportunità di migliorare radicalmente la condizione umana attraverso la ragione applicata, in particolare

Questa visione individualista che pretende di affrontare il mondo da soli, magari illudendosi di divenire creatura onnipotente e immortale, si traduce, in concreto, nell'infinita solitudine dell'uomo odierno¹⁴⁸ - o, più correttamente, delle ultimissime generazioni - e sta alla base dello sfilacciamento della società metropolitana (o megapolitana).

E' questa solitudine che sta alla base del successo che facebook e il mondo digitale/virtuale in genere ha avuto negli ultimi anni, partendo dai giovanissimi e arrivando a contagiare persone di ogni età e ceto sociale, nel tentativo di rimediare alla perdita dell'agorà - che poi è perdita di corporeità - di cui parla Bauman¹⁴⁹ e condurre ancora oltre, alle estreme conseguenze, quel distacco tra corpo e mente, tra origine/matrice biologica e codice culturale. La connessione tra luogo virtuale e luogo "reale" sembra quindi essere questa: alla diminuzione costante di luoghi di scambio tra vita privata e pubblica corrisponde un tentativo, disperato, di riacquisire una qualche certezza sull'esistenza di un riferimento esterno nel ciberspazio delle comunità virtuali; Bauman accenna infatti a un luogo "di mediazione", dove avveniva una negoziazione tra bisogni e problemi privati e possibili soluzioni pubbliche, che però a sua volta è stato abbandonato nel passato proprio per l'inseguimento individuale di un traguardo irraggiungibile e per questo sarebbe ingenua la semplice riproposizione di tali ambienti nella megalopoli odierna (spazi che poi, in realtà, esistono e nonostante ciò vengono abbandonati, preferendo quelli digitali).

D'altro canto, seppure il bisogno virtuale nasce dalla scissione tra "mente" e corpo, da cui l'imbarazzo ad esprimersi "live" e quindi la preferenza per il medium digitale che in qualche modo "protegge" chi si esprime da un temuto contatto fisico con il reale, è pur vero che i social network e in generale quella che spesso si definisce "comunità virtuale" o con più semplicità ed efficacia "la rete" (con cui si vuole intendere cioè gli utenti che attraverso la rete si esprimono e si organizzano), sono cresciuti e hanno acquisito anche nel mondo occidentale moltissime altre facoltà e obiettivi, scavalcando i limiti pragmatici della dimensione fisica e quindi della distanza geografica.

Da semplici tentativi di "interrelazione" - cioè di condivisione pubblica di intimità privata - sono diventati strumento potentissimo di condivisione e di informazione, che scavalcano le barriere imposte dai media più o meno sottoposti alla censura istituzionale, fino a costituire il mezzo per riconoscersi negli stessi problemi

attraverso lo sviluppo e l'offerta di tecnologie ampiamente disponibili per eliminare l'invecchiamento e per migliorare notevolmente le capacità umane intellettuali, fisiche e psicologiche. (2) Lo studio delle ramificazioni, delle promesse, e dei potenziali pericoli, di tecnologie che permettono di superare i limiti umani fondamentali, e il relativo studio delle questioni etiche implicite nello sviluppo e nell'utilizzo di tale tecnologie." (Nick Bostrom, *What is Transhumanism?*, disponibile online alla pagina FAQ del sito Humanity Plus: http://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-faq/#answer_19). E ancora: "Noi cerchiamo di eliminare tutti i limiti intrinseci all'esistenza, per espandere l'intelligenza, la libertà, la conoscenza, e la felicità. La scienza, la tecnologia e la ragione devono essere adattate ai nostri valori estropici per abolire il male più grande: la morte. La morte non arresta il progresso di esseri intelligenti nella loro collettività, ma cancella l'individuo. Nessuna filosofia di vita che glorifichi l'avanzata di esseri intelligenti, e che tuttavia condanni ogni singolo individuo a marcire nel nulla, può essere considerata soddisfacente. Ognuno di noi ricerca la crescita e la trascendenza dalle nostre forme e dai limiti attuali dell'esistenza. L'abolizione dell'invecchiamento e, infine, di tutte le cause di morte, sono essenziali per il fondamento qualsiasi filosofia dell'ottimismo e della trascendenza valida per l'individuo" (Max More, *Transhumanism: Toward a Futurist Philosophy*, disponibile online al sito: <http://www.maxmore.com/transhum.htm>)

Risulta quindi una totale assenza di consapevolezza circa la complessità dei temi affrontati - senza la morte, come è ovvio, semplicemente non potrebbe esservi né nascita né, tantomeno, vita - e le loro implicazioni socio-psico-economiche; assente la consapevolezza ecologica che innanzitutto è consapevolezza della finitezza delle risorse della Terra; assente ancora la consapevolezza della connessione tra il corpo organico e la psiche come coscienza; assente, infine, la comprensione di temi delicati e complessi come il desiderio, la stessa condizione umana, e quindi la felicità stessa, indissolubilmente legata alla mancanza, all'assenza, all'improprietà dell'umano. D'altra parte basta tener conto delle profondissime modificazioni psicologiche causate da una semplice perdita di un arto per rendersi conto di quanto sia puro desiderio infantile quello di acquisire immortalità facendo l'"upload" della propria coscienza all'interno di una rete informatica, come se alla base della realizzazione e della felicità dell'essere umano non vi siano le *piccole cose* relative al corpo in cui si è nati, il contatto con se stessi e con gli altri, e come se la felicità non abbia a che fare proprio con quella finitezza che è possibile vincere solo di rado, per pochi attimi, nel fare l'amore, o nel veder crescere un figlio.

¹⁴⁸ "La nostra civiltà favorisce non solo l'individualismo, cosa che rappresenta una delle sue virtù, ma anche gli eccessi nell'egocentrismo e nell'edonismo e disintegra le comunità concrete. L'individualismo produce spesso solitudine ed egoismo e i suoi progressi si sono accompagnati alla regressione delle solidarietà tradizionali. Esiste anche la disintegrazione del superego civico nel senso di bene degli individui. Quando c'è la disintegrazione del tessuto sociale, la società appare come nemica e l'altro diventa il potenziale antagonista. Lo sviluppo tecnico e materiale ha prodotto un sottosviluppo psichico e morale, il benessere ha prodotto il malessere, senza però eliminare le zone di anomia e di miseria. Numerosi mali psicologici - depressione, stanchezza cronica - hanno una determinazione e una sovradeterminazione sociologica o civile" E. Morin, *op. cit.*, p. 76-77

¹⁴⁹ "Per l'individuo, lo spazio pubblico non è molto più che un maxischermo su cui le preoccupazioni private vengono proiettate e ingrandite senza per questo cessare di essere private o acquisire nuove qualità collettive; lo spazio pubblico è il luogo in cui si rende pubblica confessione di segreti e intimità privati. Dal loro quotidiano tour guidato dello spazio "pubblico" gli individui tornano rinforzati nella loro individualità "de iure" e rassicurati in merito al fatto che l'assoluta solitudine della loro esistenza quotidiana è sotto ogni aspetto uguale a quella di tutti gli altri "individui come loro", costellata - sempre al pari di tutti quelli come loro - di cadute e (auspicabilmente temporanee) sconfitte." Z. Bauman, *op. cit.*, p.33

altrui, di persone magari lontane centinaia o migliaia di chilometri, e per cercare, attraverso bacheche e commenti (le piazze virtuali), una soluzione comune da perseguire insieme. Non si tratta più di problemi locali e localizzati, riguardanti una città o un quartiere, ma di problemi regionali, territoriali, nazionali e, addirittura, internazionali. Ecco perchè Edgar Morin parla della necessaria nascita di una coscienza "planetaria", e lega questa proprio all'uso e alla diffusione di internet e della comunità virtuale, unico e solo strumento in grado di annullare le distanze tra gli esseri umani di tutto il pianeta, uniti innanzitutto da quella che il filosofo francese chiama una comunità di destino, il destino dell'ecosistema Terra¹⁵⁰.

Ma se ciò non accade ancora, il ciberspazio, anziché divenire strumento che mette in connessione le sinapsi del cervello-mondo, produce un'ulteriore illusione, quella dell'interazione cibernetica che sostituisce l'interazione umana, fatta di corpo e linguaggio insieme, e finisce con il mettere definitivamente in scacco proprio il bisogno antropologico di operare quella ricucitura tra dimensione corporea e dimensione culturale, che costituisce il vero e unico rimedio possibile allo strappo cartesiano, perché l'umanità esca da un'adolescenza trascinata troppo a lungo ed entri, finalmente, in una età matura e serena.

L'architettura, cartina tornasole della relazione tra l'umanità e il pianeta Terra così come tra gli esseri umani stessi, continua a manifestare oggi i temi del "divide et impera" cartesiano: la scissione netta tra interno ed esterno, tra architettura e contesto, la prevaricazione dell'habitat antropico "eterotrofo" su quello naturale depredato, la stessa monumentalità dell'architettura occidentale tradizionale nella sua intrinseca "rittezza" e conclusione, hanno reso gli spazi antropici sempre più auto-referenziali, raggiungendo insieme l'apice della radice "culturale" e "storica" e la massima distanza dalla radice biologica e vitale¹⁵¹. Così, l'architettura cartesiana ha alienato infine l'uomo, nella sua quotidianità, dalle risorse naturali elementari, e ha trasformato il suolo cementificato della megalopoli - dove grattacieli solitari, privi di elementi naturali e rinchiusi in se stessi divengono metafora dell'individuo, atomizzato e alienato da se stesso, dalla comunità e dalla propria matrice vitale - nell'antitesi assoluta dell'ambiente naturale, dove l'uomo finisce per scappare nel tentativo di rigenerarsi. Questo binomio di neoclassico e minimal/ortogonalismo di vetro acciaio e cemento esprime alla perfezione quella che nelle nostre città già possiamo leggere come una perdita totale di contatto con il corpo, che invece rimanda alla radice biologica, a una comunanza di origini e di destino, legando l'uomo all'uomo e a ogni altra forma di vita della Terra. Ciò che Esposito chiama umanizzazione del naturale, definendo così la prevaricazione del soggetto/uomo sull'"altro" anzitutto inteso come elemento "naturale" (ma poi, come corollario, come altro uomo), si manifesta nella immunità/sterilità che contraddistingue gli habitat umani. Questi ultimi sono l'opposto della continuità differenziata della riproduzione naturale (dalla prole, mai identica ai genitori, fino alla differenziazione delle serie naturali, ad esempio le vertebre tutte "uguali" eppure tutte diverse tra loro), e lo mostrano proprio nella loro stereometria "razionale" (si scrive "razionale" e si legge "cartesiano") che viene riprodotta attraverso serie di pezzi uguali, prodotti a loro volta in catene di montaggio prive di differenziazione, dando luogo agli scenari che pochissimo richiedono alla fantasia cinematografica per divenire spettrali, apocalittici.

Dall'altra parte, l'architettura post-decostruttiva digitale/parametrica mira a una bio-mimesi che suggerirebbe ai visitatori come, dove e cosa fare, trasformando di fatto l'essere umano in una sorta di "batterio senziente", guidato e assistito da sistemi comunicativi e interattivi spazio-cibernetici (come accade nella "semiologia parametrica" descritta da Patrik Schumacher). Il cyberspazio della *transarchitettura* produce un'interazione

¹⁵⁰ "E' nella seconda parte del XX secolo, dopo la Seconda guerra mondiale e il doppio annientamento nucleare di Hiroshima e Nagasaki, che emerge una consapevolezza di comunità di destino. Come afferma Mireille Delmas-Marty: "Da cinquant'anni cominciamo a pensarci come umanità". Oggi possiamo allo stesso tempo concepire: 1) una comunità di destino, nel senso che tutti gli umani sono sottomessi alle medesime minacce mortali dell'arma nucleare, del pericolo ecologico sulla biosfera che si aggrava (...). 2) Un'identità umana comune: per quanto diverse siano le sue appartenenze di genere, di suolo, di comunità, di riti, di miti e d'idee, l'Homo Sapiens ha un'identità comune a tutti i suoi rappresentanti: dipende da un'unità genetica di specie che rende possibile l'interfecondazione tra tutti gli uomini e le donne di qualsiasi "razza"; questa unità genetica si prolunga in unità morfologica, anatomica, fisiologica; l'unità cerebrale dell'Homo Sapiens si manifesta nell'organizzazione del suo cervello, unico in rapporto agli altri primati; c'è infine un'unità psicologica e affettiva: certo, le risa, le lacrime, i sorrisi sono modulati diversamente, inibiti o esibiti a seconda delle culture, ma, malgrado l'estrema diversità di queste culture e dei modelli di personalità imposti, risa, lacrime, sorrisi sono universali e il loro carattere innato si manifesta nei sordo-muti-ciechi dalla nascita, che sorridono e piangono senza aver potuto imitare nessuno. 3) Una comunità d'origine terrestre a partire dalla nostra ascendenza e identità antropoide, mammifera, vertebrata, che da di noi figli della vita e figli della Terra. (...) Sono l'evoluzione e l'ancoraggio di questa coscienza d'appartenenza alla nostra patria terrestre che permetteranno lo sviluppo attraverso molteplici canali, nelle diverse regioni del globo, di un sentimento di unione e di intersolidarietà, necessario per civilizzare le relazioni umane. Sono l'anima e il cuore della seconda mondializzazione, prodotto antagonista della prima, che soli permetteranno di umanizzare questa mondializzazione." Edgar Morin, *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina Editore 2000, p. 73-74

¹⁵¹ "La storia - in particolare quella moderna - scandisce il ritmo di questa deriva. Quanto più avanza, emancipandosi dal proprio limite naturale, tanto più la sua sostanza vitale si essicca fino alla completa atrofia." R. Esposito, *op. cit.*, p. 112

codificata dal linguaggio informatico (e quindi non corporea) che sostituisce l'interazione propriamente umana caratterizzata dall'intreccio vivente di corpo e linguaggio, elemento biologico e culturale; e l'intricata curvilinearità di buona parte del linguaggio digitale dà così vita a figure flessuose e sensuali che, simulando le strutture naturali (per esempio i pattern cellulari o i sistemi vascolari), esprimono il tentativo di sublimare *nello spazio virtuale* il desiderio di una promiscuità/fecondità smarrita in quello che Esposito denomina *eccesso di umanizzazione* che caratterizza l'*habitat immunizzato* delle megalopoli odierne (come accade nei social network dove si tenta, fuggendo dal contatto fisico, di stabilire una relazionalità/interindividualità perduta nella vita reale). Confinato all'interno di un ambiente virtuale che di rado accoglie necessità e caratteristiche bio-antropiche (ambientali, energetiche, culturali, psicosomatiche, eccetera), il desiderio di corporeità diviene feticcio alienato dal mondo reale, cosicché la cyber-architettura conforma spazi astratti e introversi, estremamente segreganti, avulsi dal loro contesto urbano o rurale, manifestando il paradosso di un'architettura bio-mimetica né *eco* né *socio*-compatibile. Come sono effimere le relazioni digitali delle comunità virtuali, così l'architettura digitale allude alla fertilità/relazionalità della matrice biologica ma ne cattura una letteralità priva di filtro storico/culturale (come testimonia il progetto dello stadio di Hadid in Qatar, accusato di somigliare troppo esplicitamente a una vagina), moltiplicando la distanza tra sito ed edificio, uomo e uomo, umanità ed ecosistema¹⁵².

Zaha Hadid, nella sua coraggiosa e disinibita indipendenza/estraneità alla ricerca culturale decostruttivista dell'architettura contemporanea, introduce certamente, fino ai progetti dei primi anni del duemila, quell'elemento di "naturalità selvatica", di ritorno alle origini fertili e creative dell'umano, e quindi di rigenerazione vitale, contrastando in qualche maniera l'eccesso di "umanizzazione occidentale" che ha prodotto lo scenario megalopolitano odierno, atomizzato e anti-ecologico. Eppure, senza rallentare, e senza mirare consapevolmente all'etica sociale ed ecologica, l'irachena è finita per ritrovarsi sul fronte opposto, a capo della deriva digitale di una nuova cartesianizzazione culturale, quella transumana e neopositivista dell'alienazione biomimetica, riducendosi ad "apripista" di un paradigma che lei stessa inaugura e poi abbandona. Rispetto a questo nuovo "ismo" è necessario fare un passo indietro e rinunciare al progetto di conquista tecnologica: una nuova armonia tra le creature della biosfera, ivi compresi gli esseri umani, è possibile solo nella ricerca di un dominio "ibrido", nel quale trovare insieme e far convivere le matrici naturali e culturali come pieghe di una medesima realtà, assumendo consapevolezza della naturale interdipendenza e facendo proprio un concetto relativista di autonomia¹⁵³ per ritrovare un'unità originaria, per rivertebrare la liquidità atomizzata, mutandola in una struttura dell'interindividualità.

¹⁵² "Non c'è bisogno di essere d'accordo con Francis Fukuyama quando sostiene che il transumanesimo è «l'idea più pericolosa del mondo» per prendere in considerazione le critiche al transumanesimo che emergono in questi racconti di fantascienza. Quando le tecnologie avanzate si fondono con la riproduzione per riconfigurare la dinamica metalogica a tutti i livelli, dal singolo alla famiglia, dalla società allo Stato-Nazione e infine al mondo globalizzato, non è possibile prevedere con precisione tutte le conseguenze o impedirle, come la retorica transumanista sottintende, usando la ragione, la tecnologia e la scienza. Come i racconti di fantascienza hanno dimostrato, l'evoluzione ha forgiato insieme la biologia e la cultura in filamenti di enorme complessità, e tagliare alcuni di questi fili tramite l'apporto di tecnologie avanzate, per tentare di riordinarle in un modello del tutto diverso, comporterà quasi certamente conseguenze impreviste e cambiamenti in altre zone limitrofe, la cui associazione con le principali modifiche non erano nemmeno conosciuta o percepibile. Sono in gioco le dinamiche emotive relative al cambiamento della popolazione, il modo in cui le persone affrontano la prospettiva che l'*Homo sapiens* rappresenti la fine dei processi evolutivi; di genitori che generano figli in modo diverso da loro e che possono a malapena rendersi conto del gap generazionale, di bambini i cui genitori contemplano ipotesi che non sono più sostenibili in un futuro postumano. Ognuno di questi scenari prevede una complessità che la filosofia transumanista non è in grado di descrivere o di comprendere, né tantomeno di spiegare. L'utilizzo della ragione è certamente necessario, ma lo sono anche le emozioni, l'analisi sistemica, il pensiero ecologico, e la considerazione etica. Come osserva il narratore di Pynchon in *Gravity's Suspension*: «Tutto è connesso». (...) Ritengo che il quadro in cui il transumanesimo considera queste domande sia troppo ristretto e ideologicamente carico di individualismo e di filosofia neoliberista per essere pienamente all'altezza del compito. Il transumanesimo può invece servire meglio per catalizzare domande e sfidarci ad immaginare contestualizzazioni più complete per gli sviluppi che noi immaginiamo. Immaginare il futuro non può essere mai un atto politicamente innocente o eticamente neutrale. Per raggiungere il futuro che noi vogliamo, dobbiamo prima essere in grado di immaginarlo nel modo più completo possibile, comprendendo tutti i contesti in cui si giocheranno le sue conseguenze." H-: *Lottando con il transumanesimo* di Nancy Katherine Hayles (Titolo originale: *H-: Wrestling with Transhumanism*, © 2011 Metanexus Institute, New York, USA, traduzione a cura di Alessia Rinaldi e Emmanuele J. Pilia - l'articolo completo è disponibile online all'indirizzo <http://www.deleyvaeditore.com/deleyva-papers/h-lottando-con-il-transumanesimo-di-nancy-katherine-hayles/>)

¹⁵³ "L'autonomia di cui parlo non è una libertà assoluta emancipata da ogni dipendenza, ma un'autonomia che dipende dal suo ambiente, che sia biologico, culturale o sociale. Così un essere vivente, per salvaguardare la sua autonomia, lavora, consuma energia, e deve evidentemente nutrirsi di energia nel suo ambiente, dal quale dipende. Da parte nostra, noi esseri culturali e sociali, possiamo essere autonomi solo a partire da una dipendenza originaria rispetto a una cultura, rispetto a un linguaggio, rispetto a un sapere. L'autonomia è possibile non in termini assoluti, ma in termini relazionali e relativi. (...) In conclusione, il soggetto non è un'essenza, non è una sostanza, ma non è un'illusione. (...) Dunque c'è bisogno di una ricostruzione, c'è bisogno delle nozioni di autonomia/dipendenza, della nozione di individualità, della nozione di auto-produzione, della concezione della circolarità ricorsiva in

Si tratta quindi di puntare a una simbiosi che per forza di cose inizia da lì, dalla ricongiunzione con la Terra-Patria – come la denomina Morin – e che poi, come naturale corollario, condurrà a una simbiosi tra gli esseri umani, nella loro complessa e inevitabile inter-dipendenza. Ha ragione Edgar Morin quando stronca il cosiddetto "sviluppo sostenibile" definendolo "palliativo insufficiente": è lo sviluppo stesso ad includere la chiave immorale dell'uomo che continua a marciare *sulla* Terra anziché *nella* Terra e quindi *insieme alla* Terra. E se il contenuto dell'architettura è lo spazio, allora deve essere quest'ultimo, da solo prima che insieme al resto, attraverso i suoi contorni, a dire che l'uomo non è creatura cartesianamente "altra" dal resto del creato, non è un Gengis Khan padrone e conquistatore del sistema solare e la sua casa non è roccaforte irta e incastonata sul terreno, ferita dell'ecosistema terrestre. Dire ciò significa porre rimedio alla catastrofe ecologica, e insieme all'atomizzazione/liquefazione sociale, che è l'effetto collaterale della stessa visione ghetizzante e prevaricatrice. Questa architettura diviene *vivente* in quanto espressione della vita come intreccio indissolubile di biologico e storico, e necessita sia di un linguaggio che, soprattutto - per incidere sulla coscienza e sull'equilibrio dell'ecosistema - di un contenuto "bio-antropico", espressione di apertura e di continuità, con il quale e nel quale si riconoscano insieme uomo e biosfera: è questo lo spirito di ciò che d'ora in avanti chiameremo *ultramoderno*¹⁵⁴.

cui si è nello stesso tempo il prodotto e il produttore. Bisogna anche associare nozioni antagoniste come il principio di inclusione e quello di esclusione. Bisogna concepire il soggetto come ciò che dà unità e invarianza a una pluralità di personaggi, di caratteri, di potenzialità. Ed è per questo che, se si è sotto la dominazione del paradigma cognitivo prevalente nel mondo scientifico, il soggetto è invisibile e si nega la sua esistenza. Al contrario, nel mondo filosofico, il soggetto diventa trascendentale, sfugge all'esperienza, concerne le menti pure, e non si può concepire il soggetto nelle sue dipendenze, nelle sue debolezze, nelle sue incertezze. In entrambi i casi non si possono pensare le sue ambivalenze, le sue contraddizioni, la sua centralità e la sua insufficienza nello stesso tempo, il suo senso e la sua insignificanza, il suo carattere di tutto e di niente insieme. Abbiamo dunque bisogno di una concezione complessa del soggetto." E. Morin, *op. cit.*, p.126-127, 138

¹⁵⁴ Dalla riflessione sulla continuità tra soggetto e oggetto, tra elemento corporeo ed elemento culturale codificato, Esposito fa scaturire la definizione di "ultramoderno", che scavalca la concezione moderna di un progresso infinito e quindi di una infinita distanza tra origine biologica e dimensione culturale per ricondurre i termini del discorso a una tessitura immanente tra corpo e mente. Riportiamo, stavolta per intero, il brano già in precedenza citato: "Ma l'intuizione formidabile, che situa il pensiero di Vico fuori e oltre quest'ultima, è che il processo d'immunizzazione non è una linea percorribile all'infinito, perché porta dentro di sé una forza negativa destinata, a un certo punto, a ritorcersi contro se stessa, a bloccare quella vita che pure è ordinato a salvaguardare. Questa consapevolezza, per così dire ultramoderna, è chiarissima non solo nella conclusione dell'opera, ma in tutti i suoi passaggi decisivi. E' vero che, abbandonata a se stessa, al suo eccesso corporeo, alla confusione promiscua dei suoi membri, la *communitas* non dura, non produce storia. Ma il suo assoluto contrario, la compiuta immunizzazione, non determina un rischio minore - se non di esplosione, certo di implosione dell'organismo cui inerisce. E' quanto, mettendo la vita a riparo dall'eccesso di "comune", produce inevitabilmente l'ipertrofia del "proprio". (...) La storia umana si immunizza dagli effetti ingovernabili delle spinte del corpo - istinti, sensi, passioni. Ma la separazione dal corpo - tesa a salvare e potenziare la vita - finisce per allontanare dal suo medesimo contenuto vitale. (...) il "mostro" non sarebbe l'uomo dai connotati bestiali - che la critica ha visto nella *Battaglia* [la Battaglia di Anghiari nel dipinto di Leonardo Da Vinci, murato in Palazzo Vecchio a Firenze, ndr] -, bensì la bestia dai connotati umani. (...) Forse è questa - il rischio, tutt'altro che remoto, non della bestializzazione dell'uomo, ma dell'umanizzazione dell'animale - l'origine nascosta, la verità più inquietante murata sotto la parete di Palazzo Vecchio." R. Esposito, *op. cit.*, pp. 83, 84, 98

7.1 Etologia ed espressione interindividuale: simbiosi di ecosistema, città, architettura e spazio

Una architettura senza gli "eroismi" del passato intesi a costruire ideologici mondi a venire e tuttavia attiva nelle contraddizioni del presente, tesa ad operare per la condivisione degli straordinari orizzonti che pure la poststoria apre all'uomo, per la realizzazione di aree di coesistenza, orientata, nei termini di Silvano Petrosino, ad allestire luoghi del raccogliersi in sé aperti all'accoglienza, all'atopos che è l'altro, in un'etica che scopra, come spiega Giorgio Agamben, in ogni proprio l'improprio che lo fonda, una etologia che manifesti alla appropriazione dello spazio la sua incolmabile inappropriazione, e se l'etico è sempre anche estetico, una architettura, probabilmente, ancora "bella".

Alberto Cuomo

La prospettiva dell'era ecologica di cui parla Morin tiene conto della complessità della Terra, della connessione profonda tra tutte le sue parti, e tende a un miglioramento globale della qualità della vita dell'intero ecosistema terrestre - di cui anche l'umanità e le sue megalopoli sono parte.

Questa consapevolezza diviene assunzione di responsabilità, dopo la frantumazione post-moderna e il crollo dei blocchi storici, è necessario tornare a sostenere la ricerca architettonica come *avanguardia ecosistemica*: l'architettura, prima concreta manifestazione dell'uomo sulla Terra, rappresenta la chiave di volta della relazione tra umanità e resto dell'ecosistema terrestre, essendone la prima trasformazione creativa.

Tramite essa è possibile modificare l'attuale relazione di prevaricazione in una nuova simbiotica, che significa *trovare l'umanità nell'altro*, capendo che è la vita in quanto tale - e non solo quella umana - a dover essere difesa e promossa, e cominciare perciò dall'*altro naturale* che è la prima vittima del "progresso" scientifico occidentale.

Fare ciò significa ricucire lo strappo cartesiano, e in questa ricucitura vogliamo riconoscere lo spirito del nostro tempo, l'eredità husserliana che ci sprona a scovare quel rapporto aureo che tiene legati gli esseri umani a questo mondo: la felicità della civiltà umana, ancora una volta, non si trova in nessun "oggetto", ma nella relazione, nella connessione tra i viventi che trasforma i singoli pezzi, soli e inutili, in nodi di una rete simbiotica cosciente in cui l'eterotrofia della megalopoli divenga autotrofia capace di convivere e di stabilire un'integrazione bilanciata con il resto della biosfera sia in termini energetici, che di risorse, che di spazio e di linguaggio architettonico.

Ibridare l'architettura con la natura, mutandone il linguaggio prima ancora di pervaderne gli spazi con acqua, verde e animali, è il solo modo di rendere di nuovo fertile e vivente il territorio antropico prima dell'apocalissi annunciata dai disastri ambientali già accaduti, e perciò resta la sola strada per la salvezza della comunità umana e poi della Terra tutta.

L'etica diviene quindi etologia: non si tratta più di scegliere di mescolarsi al resto della biosfera per una ragione "astratta", ma per la stessa sopravvivenza della civiltà umana. L'architettura diviene strumentale e necessaria a questo mescolamento, inizia a far parte di un intreccio consapevole, acquisendo un ruolo chiave nella costruzione di una coscienza e quindi di un comportamento ecologico dell'uomo che diviene consapevolmente parte dell'ecosistema e per questo responsabile di esso e della sua sorte.

Auspichiamo un ambiente spaziale che proponga una correlazione e una interazione infinita, scambio aperto tra interno ed esterno, che preveda la nascita e l'aggiunta così come la morte e la sottrazione, come avviene nel Corpo senz'Organi dei filosofi francesi, tra diversità in relazione, tra spazi aperti gli uni agli altri definiti da gusci che funzionano come carapaci viventi nel loro aprirsi, flettersi, interconnettersi senza mai spezzarsi; pelli e muscoli che si piegano, si dispiegano, si torcono e si svolgono esprimendo la continuità dell'essere, la sua magnifica e inestricabile complessità che ci rinvia direttamente - senza necessità di traduzioni, in un "linguaggio" naturale sintetizzato dall'uomo nella sua veste di *vivente storicizzato*, e che per questo, pur mantenendo caratteri culturali li trascende e diviene comprensibile da ogni cultura terrestre.

Come ciascun essere della Terra può capire un albero o un giaguaro, ciascun cittadino terrestre sarà parte di un ambiente bio-antropico, che rimanda direttamente alla magia e alla necessità della vita nel suo perpetuo divenire, nel suo infinito difendersi e riprodursi, appassire e sbocciare, del quale pure noi tutti, e la nostra architettura, siamo parte inseparabile.

Lo spazio di mediazione bio-antropico, pervaso dagli elementi naturali ed esso stesso ibridato con il linguaggio naturale, non mente riguardo la caducità della vita, il suo movimento perpetuo e la sua intrinseca irreversibilità, e quindi non offre nuove illusioni, nuove oasi di fissità e di stasi (come fa l'architettura storicista contemporanea), si svolge senza mai irrigidirsi, come il magma della realtà di Bauman.

E' proprio nel suo dinamismo che questo spazio si offre come nuovo tessuto connettivo della società post-umana fornito dall'architettura *ultramoderna*: esso non sarà più mero "disimpegno" né tornerà semplicemente alla forma centrale dell'agorà antica, ma sarà invece sempre presente, sempre continuo e complesso, composto da nervature di diverso spessore che si aggrappano alle attività differenziate della società ecologica senza lasciarle mai sole e frammentate - come è l'ego triangolato dell'Edipo deleuziano/guattariano - o chiuse all'interno di fili spinati né falsamente private di pulsione cinetica.

Questo spazio, riconoscibile nella sua intrinseca *umanità* e storicità, si presenta come alternativa alla *tabula rasa* del paradigma cartesiano e moderno, e perciò deve avere simultaneamente la facoltà di esprimere la memoria - codice genetico culturale, identità tracciata da millenni di storia - e la capacità di ricomporre antropico e naturale così come di rivertebrare gli individui e le loro attività attraverso luoghi permeabili, capaci di una osmosi tra le attività del vivere umano e pervasi da acqua, alberi, giardini e animali.

Questi ultimi, insieme alla vegetazione, sono strettamente necessari a una nuova configurazione della vita anche economica e produttiva della civiltà ecologica, che si organizza per una sussistenza integrata nel proprio habitat, sfruttando energia e risorse naturali senza delocalizzare la produzione e il recupero delle materie prime. Così la fauna rientra a far parte a pieno titolo dello spazio ultramoderno in cui si muove l'essere umano, che in questa continuità tra evoluzione storica e radice biologica acquisisce il suo senso d'essere, trasformando l'obiettivo della stessa tecnica all'interno di una visione che da antropocentrica è divenuta *biocentrica*.

Auspichiamo, unendoci a Morin, che il mondo virtuale diventi la culla di questa identità planetaria ritrovata, senza barriere e senza ostacoli, che per mezzo della rete - sistema "nervoso" della costruzione ultramoderna nella sua interattività spaziale e digitale - lentamente i popoli si ritrovino e si organizzino per trasformare la vita di ciascuno in una parte della vita di tutti, nella vita del nostro intero ecosistema.

E' possibile in questo modo immaginare che il ciberspazio, nato dal senso di precarietà e di solitudine dell'uomo post-umano, anche *troppo* libero dalla vita e dalla responsabilità pubblica, dalle necessità collettive, sia strumento per la rinascita del luogo reale ove gli esseri umani avrebbero la possibilità di incontrarsi ancora una volta dal vivo, di incontrarsi forse per la prima volta come esseri umani liberi e uniti per scelta, e non per abitudine o per costrizione, dopo aver scoperto insieme che esistono minacce che non riguardano né il singolo umano né il singolo paese, che non solo riguardano il nostro intero sistema antropico mondiale ma che possono essere fronteggiate solo attraverso una concertazione e una *progettazione* planetaria¹⁵⁵.

In conclusione: per uscire dalla *liquidità* come stato esistenziale generalizzato, e quindi evitare e porre rimedio alla distruzione della comunità e della biosfera, non c'è altra strada che lasciarsi andare a una contaminazione fertile uscendo dal sé antropico/edipico chiuso e autarchico - quindi eterotrofo - e rinunciare alla pretesa di autonomia e onnipotenza, per abbandonarsi fino a riscoprirsi parte organica di un sistema vivente più esteso, e quindi ritrovare il contatto con l'origine vitale, matrice biologica con cui è ormai indispensabile tornare a mescolarsi¹⁵⁶.

¹⁵⁵ "C'è correlazione tra lo sviluppo della nostra coscienza dell'umanità e la coscienza della nostra patria terrestre. La patria terrestre comporta la salvaguardia delle diverse patrie; queste possono radicarsi molto bene in una concezione più profonda e più vasta di "patria", a condizione di essere aperte, e la coscienza dell'appartenenza alla Terra-Patria è la condizione necessaria alla loro apertura. Dobbiamo contribuire all'auto-formazione del cittadino italiano (o francese, tedesco...) e fornire la conoscenza e la coscienza di ciò che significa una nazione. Ma dobbiamo anche estendere la nozione di cittadino a entità che non dispongono ancora di istituzioni politiche compiute, come l'Europa per un Europeo, o che non dispongono per niente di un'istituzione politica comune, come il pianeta Terra. Una tale formazione deve favorire il radicamento all'interno di sé dell'identità nazionale, dell'identità europea, dell'identità planetaria. Si è veramente cittadini, abbiamo detto, quando ci si sente solidali e responsabili. Solidarietà e responsabilità non possono arrivare né da pie esortazioni né da discorsi civici, ma da un sentimento profondo di affiliazione ("affiliare", da "filius", figlio), sentimento matri-patriottico che dovrebbe essere coltivato in modo concentrico in ogni singolo Stato, in Europa, sulla Terra." E. Morin, *op. cit.*, p. 75-75

¹⁵⁶ "Sia la comunità che l'immunità, divise dal loro opposto, portano la vita sull'orlo del precipizio. Incontrano la <<barbarie>> - la prima derivandone direttamente, la seconda riattivandola in una forma, se possibile, ancora più minacciosa. L'unica opzione che resta, per non precipitare all'indietro, è tenere lo sguardo puntato sulla linea di tangenza che allo stesso tempo le separa e le congiunge, facendo dell'una l'irriducibile contenuto dell'altra. (...) soltanto se depone ogni volontà di potenza, sentendosi parte del tutto che lo ingloba espropriandolo di ogni proprietà, l'uomo potrà riconoscere il profilo di quella *communitas* che le sue procedure immunitarie hanno cercato di restaurare finendo per negarla del tutto." R. Esposito, *op. cit.*, pp. 84, 122

7.2 Caratteri genetici della figurazione bio-antropica: continuità, dinamismo e leggerezza

La lingua della vita, della forma vivente, è la sola in grado di garantire all'architettura la capacità di adattarsi in maniera intelligente e interattiva all'ambiente naturale, in grado di renderla una *continuazione umana* dello stesso ecosistema, capace di attingere in maniera armonica alle risorse energetiche del pianeta, di scambiare risorse ed energia con la biosfera in un equilibrio simbiotico con tutte gli altri viventi dell'ecosistema.

Un'architettura d'avanguardia deve essere capace di trasformare le persone che la vivono, mostrando loro i caratteri tangibili e spirituali, oltre che fisiologici, di questa ricongiunzione: si tratta di esprimere in maniera forte e chiara il senso di continuità, di relazionalità simbiotica. Questa bio-antropo-architettura potrà così stagliarsi nel paesaggio della biosfera mantenendo una propria identità distinta e cercando al contempo una *cittadinanza terrestre* anziché un primato/predominio della costruzione tradizionale, in maniera da convivere con nidi, conchiglie, barriere coralline, essendo essa stessa una "super" barriera corallina, così come, citando Morin, l'uomo non è un extra-vivente ma un super-primate.

Riportando l'uomo in un contesto simile, la figura bioantropica che stiamo definendo si pone sia come timone di una rivoluzione culturale ecologica, nella volontà di trasformare la condizione attuale ed evitare la catastrofe, sia come rimedio attivo alla necessità sempre più stringente di ritrovare un contatto perso con il corpo, ponendo fine all'alienazione perpetrata nei secoli (la città come elemento inerte e sterile, la campagna/natura come elemento di rigenerazione e di sfruttamento), nella costruzione di luoghi a metà strada tra lo scenario urbano tradizionale e il paesaggio naturale, ormai diventato meta vacanziera e mero serbatoio di risorse a cui attingere.

Si tratta di costruire con questo linguaggio una interindividualità di spazi umani non più organismi autonomi e aggressivi ma parti aperte e intercomunicanti di un organismo collettivo, la cui volontà globale corrisponde a quella ecosistemica - la doppia pilotazione di cui scrive Morin - che si lascia permeare dagli elementi naturali, che si apre verso l'esterno, che ispira alle persone finanche la "leggerezza" e la fragilità insita nella vita, perché esse capiscano che non può esserci vera felicità senza continuità con il nostro pianeta, con una biosfera che è innanzitutto la nostra fragile e mortale culla materna, la nostra primigenia architettura.¹⁵⁷

Con ciò non si deve intendere un'architettura "camuffata" da albero, né "mimetizzata" tra gli alberi, ma un guscio vivente umano in simbiosi con l'ecosistema: una forma di vita nel cui codice genetico c'è la precipua creatività umana, l'espressione dell'interpretazione propria dell'uomo di una forma vivente filtrata dalle maglie della sensibilità e della tecnologia umane.

Tale linguaggio deve essere capace di non dimenticare il *chiaroscuro* della tradizione culturale antropica, la cui figura è ormai impressa indelebilmente nel codice genetico culturale - cioè nella memoria e nell'identità umana, che deriva dalla "pubertà" e dall'"adolescenza" dei paradigmi classico e poi cartesiano - e quindi deve riuscire a preservare pur nella mutazione alcuni caratteri "storici", riconoscibili, così come avviene nella vita dell'essere umano quando un cambiamento violento come quello della propria dimora viene "stemperato" attraverso la preservazione di alcuni oggetti, di alcuni segni, di alcune disposizioni.

Tra questi elementi, la cui preservazione dà luogo a un'ibridazione anziché al trapianto radicale della "tabula rasa", è possibile individuare anzitutto la geometria delle superfici planari o a singola curvatura (che non tentano di mimare goffamente - e ingannevolmente - la curvatura biomorfa in esplicita alienazione/conflitto con ciò che preesiste) senza però compromettere la facoltà di tenere insieme, in un continuum coerente, questa "linearità approssimata" tipica della tradizione figurativa umana con la complessità e la continuità naturale del mondo della vita biologica.

Intendiamo una costruzione che non risulti "alieno ostile" né ai colonnati classici né alle radici degli alberi: un ponte tra l'elementarismo stereometrico della "figura dell'emancipazione" delle origini e la fluidità

¹⁵⁷ "E' vitale sviluppare questa coscienza planetaria, così come di mettere radici nella Terra. Perché la nostra Terra non è soltanto una cosa fisica. E' una realtà geo-psico-bio-umana. Certo, bisogna essere capaci di distinguere questi diversi aspetti, ma bisogna saperli collegare. (...) Ogni cultura ha le sue virtù e anche le sue superstizioni, le sue illusioni e le sue carenze, le sue barbarie e le sue bontà. Lo stesso è per la nostra, di cui sono ben lungi dal misconoscere le virtù ma di cui devo riconoscere le illusioni e le carenze. E' per questo che credo a una simbiosi delle civiltà, perché saggezze africane, indiane, indiane d'America devono mescolarsi ai nostri lumi, illuminanti ma talvolta anche così accecanti. Anche noi dobbiamo smettere di considerarci i maestri per diventare partner del "grande incontro del dare e del ricevere" che sognava Senghor." E. Morin, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore 2007, pp. 107, 116,117

armonica della rete ecosistemica, sola forza capace di tessere insieme oceani di frammenti viventi - sciame di insetti, stormi di rondini, distese di coralli, rocce erose dal vento, branchi di animali - in un'unità solidale, coerente e sempre differenziata.

Il problema è ancora una volta fondere insieme il tempio greco e il carapace di granchio, riportando l'uomo all'interno di un rapporto di *filiazione* con la biosfera (tornando a Morin) e ricomporre insieme soggetto e oggetto in una coerenza unitaria, senza per questo *inclinare tutti i pilastri* finendo nel tentativo "parametrico" di evocare esclusivamente un pattern naturale (anche se, staticamente, è dimostrato che ciò funzioni senz'altro meglio delle strutture ortogonali, considerate le sollecitazioni orizzontali provocate dal vento e dalle azioni sismiche, com'era ovvio visto che le strutture naturali sono "emergenti", e quindi per definizione ottimizzate), ma nemmeno mantenere tutti i pilastri "dritti" preservando in pieno la tettonica "storica" per rispetto di una regola aurea inviolabile.

A dimostrazione che questa mutazione è possibile, che possiamo cambiare il destino umano da quello prometeico in uno nuovo, simbiotico, molto di quanto intendiamo è già sotto i nostri occhi, fa già parte della storia umana, ha sempre serpeggiato, seppur in netta minoranza, come la filosofia vivente a cui si riferisce Esposito tracciandone le antiche genealogie.

In architettura basti pensare al progetto per le fortificazioni fiorentine che Michelangelo Buonarroti disegnò nel 1500, ibrido tra i bastioni medievali e il carapace di un'aragosta; al Goethaneum che Steiner scolpì agli albori del secolo breve, costruzione a cavallo tra un Palazzo rinascimentale e una caverna; ancora al Mundaneum di Le Corbusier, mezzo Partenone e mezzo conchiglia; al Guggenheim di Wright, minotauro tra palazzo e corallo; ancora all'aeroporto di Saarinen, terminal/ninfea; infine al MAXXI di Hadid, museo/rete neurale o all'Eye di Delugan, palazzo/ostrica.

Risulta evidente quante differenze ci siano tra il Goethaneum e l'Eye, tante quanti sono gli anni di distanza tra l'uno e l'altro: l'esistenza di una genealogia tracciabile dell'architettura ultramoderna non nega affatto l'esistenza dell'*inedito*¹⁵⁸, non nega cioè il dovere dell'architettura contemporanea di fare i conti con le caratteristiche cruciali del proprio tempo. I caratteri di molteplicità, simultaneità, di *rizomaticità* (per richiamare il concetto dei filosofi francesi) e di leggerezza, così come quelli relativi alle questioni ecologiche e sociali, emergono nei flussi spaziali del MAXXI così come sono emersi tra la fine del ventesimo e l'alba del ventunesimo secolo nel mondo che viviamo.

Malgrado queste differenze, questa linea evolutiva descrive un paradigma già esistente, e dimostra - si pensi all'opera di Delugan su tutte - che con le stesse poche linee, tenute insieme dal linguaggio bioantropico e perciò dirette a ogni essere terrestre, è possibile ripararsi da un sole troppo forte e catturarne i raggi per farne calore ed energia, proteggersi da un vento freddo e trovare agio usandone le correnti nei periodi caldi; con le medesime linee possiamo abbracciare l'intorno, per non schiacciare né allontanare nessuno, per non porci come singolarità insulare ma come parte interindividuale, e possiamo radicarci a terra, esprimendo la continuità tra il terreno e il nostro spazio; possiamo infine aprirci, all'esterno, all'altro, al cielo e al mare, cantando della nostra solidarietà ecosistemica, della nostra volontà di conoscerci, avvicinarci, compenetrarci, amarci.

Ma con le stesse linee, che descrivono un volume semplice ma *imperfetto* e *incompiuto*, è possibile raffigurare le nostre orme storiche, come se il Palazzo/parallelepipedo a un tratto si fosse schiuso, aprendosi come una palpebra, sciogliendo i vincoli ortogonali dalle proprie direttrici per lasciare che una parete diventi continuazione del suolo, in maniera da spalancare lo spazio interno su quello esterno e viceversa, esprimendo una figura ibrida tra storia e biologia e promuovendo al contempo l'apertura e lo scambio, il dinamismo della vita e l'interazione interindividuale, attraverso una costruzione semplice e leggera.

Perché quello di una figurazione bio-antropica è anzitutto un problema *semantico*, e il linguaggio iper-fluido "neo-organico" permesso dagli strumenti digitali come si è visto non solo non è sufficiente di per sé ma non è adatto a esprimere questa unità di principio senza cadere nella mimesi biomorfa; senza, in altre parole, *allontanarsi troppo* dal dominio culturale dell'uomo, perdendone le tracce e ritrovandosi oltre di esso, in un eccesso di deterritorializzazione dannoso quanto la stessa sterilità storicista.

Tuttavia, l'evoluzione linguistica verso una geometria "complessa", non più racchiusa nel dominio euclideo, acquisisce ragion d'essere allorché diviene corollario dell'ingresso nel paradigma della vita, strumento della necessità di adattamento: l'*architettura ultramoderna* non può più per definizione restare composizione di elementi separati tra loro, ma ha bisogno di trovare una nuova geometria d'insieme che sia capace di adattarsi

¹⁵⁸ Citazione di Silvano Petrosino, il quale, durante un seminario tenuto presso il Dipartimento di Architettura della "Federico II" nel Gennaio 2012, a proposito degli sviluppi contemporanei dell'architettura affermò "io credo nell'inedito".

al suo contesto pur mantenendo piena coerenza, soddisfacendo tutte le necessità spaziali, morfologiche, energetiche e psicosomatiche di cui si è detto.

Per questo motivo è possibile riportare la rivoluzione digitale che influenza ormai massicciamente la progettazione architettonica attraverso software di ultima generazione all'interno del medesimo cambiamento paradigmatico, come vero e proprio salto evolutivistico.

Questa rivoluzione degli strumenti è indispensabile a gestire la mole di complessità geometrica e sistemica richiesta dall'evoluzione dell'architettura in bio-antropo-architettura: il punto è usare questi strumenti, e quindi questo linguaggio, sempre e solo per *dilatare l'individualità* - anziché, come avviene nella traiettoria transumana, "armarla" di dispositivi cibernetici - per trasformare le particelle del nostro mondo atomizzato in molecole organiche viventi e interconnesse, in grado di vertebrarsi tra loro e di ricreare una nuova forma di solidarietà/identità globale, espressione di una connessione della società con la Terra.

Solo a questo scopo diviene lecito utilizzare ogni strumento, ogni tecnica a nostra disposizione, in maniera che la complessità geometrica e la tecnica che la permette sia strumento dell'etica e mai viceversa; a patto cioè che ogni strumento adottato non sostituisca la responsabilità dell'essere umano, come accade nella metafora della torre di Babele – dove la costruzione della torre annienta l'empatia umana, fa sì che gli uomini diventino incapaci di vedersi, cioè di sentire e di capire l'altro e infine sé stessi – ma resti sempre e solo il mezzo di uno stile, *unità di principio che anima tutte le opere della nostra epoca* (cit. Le Corbusier), espressivo della riconciliazione e della simbiosi tra l'individuo e l'altro da sé.

Così nell'architettura/conchiglia ultramoderna convivranno armonicamente le ragioni dell'energia e quelle dell'anima, che a ben vedere non sono poi così lontane, per raggiungere un equilibrio planetario, simbiosi globale di umanità ed ecosistema, delle diverse civiltà umane fra loro e infine degli individui tra loro, tutti con medesime necessità vitali, di comune provenienza e di comune destino.

7.3 Alcuni temi espressivi: Emergenza, Radicamento, Apertura, Interconnessione, Slancio

Come la letteratura e in generale l'arte moderna e contemporanea ha mostrato nel tempo la presenza di alcuni temi "principali", punti di vista molteplici con cui leggere e interpretare lo spirito del tempo - si pensi al concetto di instabilità, di decadenza e di fine di tutta la modernità - in quanto stile, cioè unità di principio, anche l'architettura ultramoderna può essere riconosciuta attraverso delle caratteristiche concrete che non hanno a che fare con elementi precisi - come, per esempio, i pilotis e le finestre a nastro dell'architettura moderna, la quale in realtà si manifestava in forme del tutto diverse pur mantenendo lo stesso spirito "moderno" - ma che comunque possono essere viste come caratteristiche evidenti e quindi distinguibili.

Più che un elenco finito di "punti" descrittivi o di regole euristiche (come quelle enumerate da Schumacher, per esempio), il tentativo che ci apprestiamo a compiere è quello di operare una sintesi *a posteriori*, filtrando tra le varie differenti interpretazioni del paradigma della vita - dalla curvilinearità di Hadid alla spigolosità di Delugan - fino a raggiungere un minimo comune denominatore di questa *ultramodernità*, caratterizzato da una serie di "figure" dall'intreccio funzionale sia metaforico che pragmatico, alle quali i progetti di questo paradigma mirano fin dal principio del loro articolarsi.

Si tratta quindi di una lista elastica e soprattutto *incompleta*, che prevede nella sua stessa stesura la possibilità di essere arricchita nel tempo di nuovi elementi, senza mai intendersi come limitazione all'espressione ma come strumento riassuntivo dei principali "nodi" espressivi del senso complessivo finora descritto.

Emergenza

Molti gruppi di progettazione hanno visto nell'emergenza la principale caratteristica dell'architettura che abbiamo definito ultramoderna. In biologia, l'emergenza indica la caratteristica delle forme di vita che "emergono" nella loro forma e nella loro fisiologia dall'ambiente nel quale nascono, vivono e si riproducono. La stessa tecnica computazionale cosiddetta "generativa" si riferisce all'utilizzo di software basati su algoritmi più o meno complessi per l'individuazione di geometrie che emergono dalle caratteristiche locali, replicando ciò che avviene in natura, dove, a seconda della temperatura, della forma e della consistenza del sostrato minerale, del vento e di pressoché infinite altre variabili, una forma di vita riesce ad attecchire anziché un'altra. In realtà la caratteristica dell'emergenza è già rintracciabile in moltissima parte dell'architettura storica e contemporanea, nella misura in cui, eccezion fatta per una piccolissima percentuale di casi, è quasi impossibile progettare senza fare i conti con il luogo dell'edificazione.

Ma in questa sede vogliamo spingere più a fondo il concetto di emergenza, riavvicinandone il senso a quello biologico: si pensi al progetto di Michelangelo Buonarroti per le fortificazioni fiorentine, ibridazione tra i bastioni medievali e i gusci aggressivi dei crostacei marini. In questo progetto, Michelangelo non partì da una forma iniziale, cercando poi di adattarla alla forma del contesto, ma al contrario iniziò a studiare le traiettorie dei tiri incrociati del nemico, giungendo a una geometria che diveniva biomorfa per ragioni di convenienza, di necessità.

Riportando il discorso all'architettura ultramoderna, si tratta di un'emergenza che si situa a metà strada tra quella bio-mimetica delle fortificazioni michelangiolesche e della ricerca contemporanea bio-digitale (o "transumana") e quella meno incisiva dell'architettura tradizionale, che resta fissa su alcuni "tipi" malgrado le variazioni climatiche, contestuali eccetera; un'emergenza che tenga al suo interno un codice genetico capace però di rinunciare alla sua interezza, mescolandosi con alcune caratteristiche dell'ambiente esterno in maniera da influenzare la forma finale senza perderne per intero l'identità. Si intende, quindi, una *forma complessa*, che insieme abbia caratteristiche della forma forte storicista e di quella debole decostruttivista, così come nel mondo della vita un organismo riesce a mantenere la propria connotazione, la propria "specie", pur trovandosi in contesti in parte diversi tra loro.

Quindi si tratta di una *emergenza parziale*, come quella del museo Eye di Delugan: l'edificio si adatta perfettamente alla forma del sito (da cui prende la caratteristica "S" della pianta), si slancia verso l'alto in continuità con la torre brutalista preesistente, e si apre sul canale antistante, così da accogliere i visitatori

eliminando la separazione tra ambiente interno ed esterno, eppure, nel fare tutto ciò, mantiene una sua unità formale, una sua riconoscibilità come elemento architettonico distinto, memore del palazzo della storia architettonica occidentale, di cui diviene evoluzione relazionale, mutevole e vibrante.

Naturalmente, l'emergenza dell'architettura ultramoderna non trova le sue ragioni nel semplice dominio morfologico/spaziale, ma, in analogia alla forma vivente, si orienta e si configura *compromettendo* alle ragioni del contesto spaziale quelle energetiche e ambientali, in maniera da sfruttare le correnti d'aria, l'irraggiamento solare e così via.

Esempio di questo comportamento è senza dubbio il campus di ricerca costruito a Ryadh dallo studio Hadid, in cui un tessuto esagonale, che evoca il pattern cellulare mescolandone la figura a quella del mercato arabo coperto, configura edifici a corte che si deformano in maniera da catturare il vento e trascinarne la corrente nel patio interno, dove elementi naturali come specchi d'acqua raffrescano l'aria entrante in maniera da ottenere un raffreddamento passivo - a costo energetico nullo - degli ambienti interni. Contemporaneamente, questa inclinazione delle falde della copertura assume all'esterno un'inclinazione tale da ottimizzare la captazione delle radiazioni solari per l'utilizzo di pannelli fotovoltaici.

Radicamento

All'opposto della sopraelevazione, che caratterizza gran parte dell'esperienza architettonica moderna occidentale, il radicamento dell'architettura ultramoderna è chiave di volta dell'espressione della continuità e della complessità tra architettura come ambiente umano e terreno naturale come biosfera.

Senza staccarsi dal suolo, evidenziando l'alterità dello spirito cartesiano, la figura bioantropica riesce a congiungere lo spazio interno con quello esterno direttamente, senza elementi di separazione quali scalinate, rampe, piattaforme, manifestando un intreccio indissolubile. Radicandosi nel suolo, l'architettura vivente esprime il suo carattere *immanente*, la sua volontà di essere *nella* Terra anziché *su* di essa, parafrasando gli scritti di Morin, caratteristica che provoca indubbi benefici strutturali (la sopraelevazione indebolisce la stabilità della costruzione sotto l'effetto sismico), ambientali (l'architettura radicata nel suolo diviene calpestabile, continuazione del suolo naturale e quindi vivibile non solo per i visitatori ma anche per la fauna, senza costituire, in contesti non urbani, barriera ecologica, come dimostrano progetti di sovrappassi ricoperti da terreno e vegetazione che fungono da veri e propri "ponti ecologici" per gli ecosistemi compartimentati perché tagliati in due dalle autostrade), energetici (a contatto con il terreno è possibile sfruttarne la naturale coibentazione, dimezzando la superficie disperdente o addirittura utilizzandolo come elemento di protezione per le parti a nord, come fa Wright nella "solar emicycle house"), sociali (è dimostrato che le aree sottostanti le sopraelevazioni degli edifici divengono facilmente ghetti, luoghi di ritrovo per le categorie a rischio della società, costituendo aree difficilmente visibili dall'esterno e quindi per questo potenzialmente "pericolose"). Nel radicamento l'architettura si pone come elemento naturale, in grado di "crescere" dal proprio terreno come fanno le forme di vita vegetali e come succede alle formazioni minerali, le quali di rado si presentano come avulse dal movimento complessivo della geomorfologia locale; in questo modo si esprime il senso di *appartenenza*, di *tessitura* dell'ambiente antropico come parte di quello biologico, comunicandone l'*affiliazione* e quindi la dipendenza.

Esempi del tema del radicamento sono senz'altro il Landscape Formation 1 di Hadid, che trasforma il terreno in vero e proprio strumento espressivo, facendo dell'architettura una continuazione concreta del terreno naturale e della geomorfologia.

Apertura

Il tema dell'apertura è forse tra i più significativi dell'ultramodernità.

L'apertura dello spazio architettonico su quello urbano o naturale, a seconda del contesto, esprime in pieno lo spirito osmotico e simbiotico dell'architettura bio-antropica, il carattere di infinitezza che è capace di intrecciare insieme il singolo edificio con il suo humus spaziale; aprendosi, lo spazio architettonico disintegra la separazione tra "soggetto" e "oggetto" che diviene ghettizzazione del palazzo chiuso in se

stesso, parafrasando Enzo Paci. E' in questa permeabilità spaziale che si esprime in pieno l'intenzione di ricucire, di connettere insieme le parti, evitando la storica bipolarità tra edificio e contesto. Si tratta di una relazione dinamica, che prevede un movimento continuo tra interno ed esterno, intrecciati in uno spazio *indistinto*, che fa della flessibilità di una geometria vibrante e mai matematicamente "rigorosa" la caratteristica di un'apertura che accoglie all'interno dell'edificio non solo il flusso di visitatori in arrivo ma l'interesse dello spazio urbano che lo circonda. L'involucro architettonico che si apre non solo manifesta questa sensibilità, quest'intenzione "sociale" di relazionarsi alla città tutta, di interagire, di accogliere opponendosi alla ghettizzazione e compartimentazione delle attività e dell'individuo; ma al contempo inverte il carattere di non finitezza, di incompiutezza che solo un ambiente "trasparente" può esprimere. Anche per questo tema vale la pena aggiungere le diverse implicazioni non solo psicosomatiche - relative cioè al funzionamento sociale dell'architettura che si rivolge al suo luogo - ma anche di natura ecologica: la capacità di aprirsi è la stessa capacità che permette agli organismi viventi di espletare le proprie funzioni biologiche, essendo ogni forma di vita in sé un sistema "aperto", come ricorda Morin, cioè prossimo allo scambio continuo di risorse ed energia con il suo habitat. Così, nei territori più freddi e ostili, l'apertura dello spazio diviene strumento di canalizzazione delle scarse radiazioni solari, che vengono catturate attraverso parti vetrate che configurano dispositivi spaziali per generare l'effetto serra e quindi l'accumulo di calore, e nei territori più caldi l'apertura all'esterno è indispensabile per permettere all'aria di circolare liberamente, sfruttando la naturale direzione del vento nel periodo più caldo.

Ancora, l'apertura può essere vista come la caratteristica dello spazio ultramoderno di accogliere materialmente gli elementi naturali come biomassa e acqua all'interno dello spazio architettonico, come già facevano le corti e i patii dell'architettura mediterranea storica, per il funzionamento energetico e climatico dell'edificio - è risaputo che l'acqua costituisce una superficie fredda in grado di generare un effetto di raffreddamento passivo dell'aria che la lambisce così come alcune specie vegetali sono in grado di attivare meccanismi convettivi di ricircolo dell'aria all'interno dello spazio architettonico.

Di nuovo indichiamo come esempio per questo tema il museo olandese di Delugan, con la sua facciata principale che letteralmente si apre alla città, al canale e alla stazione ferroviaria posta immediatamente di fronte: così facendo il museo non solo offre il proprio spazio interno alla vista di chiunque ma fa in modo che questo sia visitabile prima ancora dell'ingresso nel museo, dando infine la sensazione nella sala principale - in cui confluiscono le sale del cinema e dove il ristorante/bar funge da hub, attività servente lo spazio di mediazione del museo - di non essere all'"interno" di un museo o di un edificio, ma di stare dentro e in mezzo alla città.

Interconnessione

Il tema dell'interconnessione in realtà è un sottotema dell'apertura, in quanto indica la capacità degli spazi interni dell'architettura ultramoderna di essere "contigui", cioè in una relazione di prossimità e di permeabilità senza produrre una compartimentazione "intestina" tra gli spazi e quindi le attività ospitate.

Come l'edificio diviene spazio tra gli spazi urbani, in continuità con essi, allo stesso modo gli spazi "interni" divengono una rete dinamica e complessa, in opposizione alla sequenza di ambienti uguali e ripetuti della costruzione classica stereometrica, esprimendo ancora una volta un diverso concetto di pluralità, basato sui caratteri di differenziazione e di connessione che fondano parimenti i tessuti naturali come quelli cellulari o vascolari.

Questo tema soprattutto porta dentro di sé la metafora della rivertebrazione della società contemporanea, della megalopoli contemporanea, che manifesta una chiara necessità di rompere i recinti dello zoning funzionale per rivitalizzare i vecchi compartimenti stagni dell'urbanistica/economia industriale trasformando le aree in filamenti come, a livello individuale, attraverso l'uso avveduto e consapevole dei social network si tenta l'uscita dalla liquidità verso una nuova interconnettività.

Nell'architettura ultramoderna l'interconnessione riesce a concretizzare ed esprimere attraverso lo spazio la mutazione culturale in atto, nel passaggio dai frammenti e dalle particelle separate e lontane tra loro dell'era moderna in "fibre" nervose intrecciate insieme e sempre comunicanti, mai rinchiusi in un involucro rigido.

Dal punto di vista della eco-compatibilità, è evidente come l'interconnessione tra gli ambienti interni va di pari passo all'apertura e alla permeabilità dell'involucro architettonico principale: senza interconnessione non sarebbe possibile attivare le correnti di ventilazione per il raffreddamento o il riscaldamento passivo,

ostacolando sia attraverso barriere che attraverso la stessa conformazione geometrica degli ambienti il naturale scorrimento dell'aria. La relazione tra interconnessione e ventilazione interna era già stata intuita nel passato, per esempio da Gaudì, che nella casa Batllò di Barcellona aveva concepito un sistema di porte capaci di aprirsi pur restando chiuse, per mezzo di grate e fessure che lasciavano passare l'aria.

L'esempio principale di questo tema è senz'altro il MAXXI di Hadid, che sostituisce al corpo unico e frazionato del museo tradizionale un vero e proprio intreccio di spazi, che sono sempre connessi e scambiabili tra loro. Questa nuova configurazione dà vita a una "rete" aperta e fluida, dove è possibile la compresenza di differenti traiettorie sempre in continuità e contiguità, in maniera da rendere possibile una nuova fruizione dell'arte, che, come già avveniva nel Guggenheim wrightiano, diviene parte dello spazio senza essere suddivisa e spezzettata a scapito della percezione complessiva, permettendo al contempo di essere organizzata in un ambiente che offre distinzioni e differenziazioni non isolate tra loro.

Slancio

A differenza del distacco della sopraelevazione tradizionale, lo slancio proprio dell'architettura ultramoderna non sta a rimarcare una separazione tra suolo e architettura ma, invece, tenta di esprimere l'*elan vital* di Bergson, l'energia vitale che cerca nuovo spazio e nuova aria.

Come l'interconnessione, anche lo slancio è un sottotema rispetto al radicamento, perché attraverso questa caratteristica l'architettura ultramoderna esprime la duplice volontà di territorializzarsi - attraverso il radicamento, e quindi la connessione con il terreno di origine - e di deterritorializzarsi, alludendo a un movimento perpetuo che non si fissa mai, non concedendo alcuna stasi.

Il tema, che pure si ritrova spesso nei progetti ultramoderni, fa diretto riferimento sia alla necessità tutta umana di uscire dal proprio confine scavalcando i limiti predefiniti, sia agli spettacoli naturali frequenti - si pensi all'albero che si "slancia" nel tentativo di spostare la propria chioma in una zona meglio esposta ai raggi diretti del sole - e a differenza degli altri trattati sinora ha meno a che fare con gli aspetti "concreti" legati alla eco-compatibilità o alla funzione antropologico-sociale: dal momento in cui è quasi impossibile che la costruzione di uno sbalzo architettonico possa essere energeticamente conveniente (il beneficio, in analogia con l'esempio dell'albero, in termini di captazione dei raggi solari sembrerebbe del tutto spropositato rispetto all'energia e alle risorse necessarie a costruire la stessa struttura) lo sbalzo/slancio appare quindi più una sorta di elemento "semplicemente" espressivo.

Il suo senso per lo più sta nella comunicazione che rivolge ai visitatori, esprimendo la libertà di fondo che l'essere vivente riscatta quando, per vivere, ha la necessità di de-territorializzarsi, di uscire dai recinti predefiniti, di spostarsi altrove (è dimostrato che persino la vegetazione si sposta, lentissimamente, cambiando la sua posizione per aver accesso a diverse risorse ambientali e per fuggire dal terreno colmato dal proprio codice genetico) o per interagire e connettersi con elementi altrimenti non raggiungibili, come accade nel caso del museo Eye che si estende come per toccare la torre adiacente, esprimendo un desiderio di relazionarsi e correlarsi capace di vincere persino la gravità.

8. Appendici

8.1 Intervista a Patrik Schumacher, Marzo 2012 (italiano, traduzione di Silvana Ferrante)

Mario Coppola - Le Corbusier enunciò i famosi cinque punti del Modernismo: quasi nessuno degli architetti che si limitarono a seguire pedissequamente quei dogmi colse lo spirito dell'architettura di LC. Come ha scritto G. Carlo Argan, si trattava invece di restaurare, purificare e rappresentare i valori tradizionali della società occidentale espressi a partire dalla figura del Partenone, con l'armonia delle sue proporzioni, la struttura trilitica e l'ortogonalità come tratti principali della composizione. Nel manifesto del "Parametricismo", anche tu hai enunciato una serie di tabù e dogmi linguistici a proposito del nuovo stile che proponi. Pensi che la semplice osservanza di quelle regole grammaticali e sintattiche permetterebbero ad un architetto di talento di progettare una buona architettura d'avanguardia?

Patrik Schumacher - Dunque, prima di tutto io non chiamo i principi che ho formulato principi "linguistici". Sono principi euristici che guidano il processo della progettazione. Essi danno una definizione operativa del Parametricismo. La mia formulazione di questi principi si basa sull'osservazione: ho guardato ciò che noi ed altri architetti abbiamo fatto negli ultimi dieci, quindici anni, ciò che gli studenti globalmente stanno facendo, ed ho analizzato il genere di valori e di tratti che questi lavori condividono. Ed "Euristica" significa un certo tipo di regole che vengono rispettate nell'elaborazione di un progetto: che cosa evitare per non ricadere nei vecchi sistemi, per ottenere una netta linea di demarcazione rispetto ai vecchi stili, e come iniziare il progetto e portarlo avanti attraverso specifici stadi di progettazione. Così, per fornire una chiara ipotesi di ricerca, occorre negare con chiarezza certe modalità di lavoro, ad esempio occorre evitare rigide figure platoniche come il cubo, il cilindro...

MC - Il rischio, qui, è che si dica: "fai questo, non fare quell'altro". Ma siamo sicuri che lo spirito del nuovo che proponi sia proprio in questi dogmi e tabù?

PS - Certo, l'uso di termini come "dogma" e "tabù" implica una sorta di provocazione, proprio ad enfatizzare la pervicacia di queste regole nella nostra comunità progettuale. Uso questi termini anche per riconoscere che non si devono ri-pensare, ri-formulare criticamente valori e principi ad ogni nuovo progetto. C'è un momento di pensiero critico, di valutazione critica delle differenti opzioni e dei differenti modi di andare avanti e poi, una volta stabiliti alcuni principi, si lavora affidandosi ad essi, senza rimetterli più in discussione. Essi diventano dogmi de facto. Per la maggioranza degli architetti non c'è neanche una decisione consapevole di affidarsi a questi principi, si tratta di un filtro e di una selezione collettiva di certi modi di lavorare in sede di sperimentazione.

C'è stata l'influenza della lettura di Deleuze, Guattari, Derrida e l'interesse per i sistemi naturali e la teoria della complessità. Questo impegno intellettuale è stato fonte di ispirazione per la formazione del Parametricismo.

Da ciò emerge un modo di lavorare in cui, quando ti fermi a descriverlo, puoi riconoscerne i tabù, che cosa non è più ammissibile, e i dogmi, cioè che cosa si tenta e ci si aspetta sempre. Ecco perché uso i termini dogma e tabù. Si può garantire un buon lavoro in questo modo? No, ma questi principi euristici diventano una condizione necessaria (piuttosto che sufficiente) per un lavoro pertinente alla società contemporanea complessa e dinamica del network. Essi diventano anche una condizione necessaria, non una garanzia, per partecipare ad un eccitante movimento collettivo. In architettura non c'è un altro movimento originale in questo momento. Voglio dire che, se si esita, se si vuole rimanerne al di fuori, se non ci si concede di seguire un movimento per esigenze di individualità, si è condannati a rimanere ai margini. Molti, istintivamente, si rifiutano di essere "categorizzati" e vogliono rimanere liberi dalle categorizzazioni. Credo che questo sia comprensibile da un punto di vista psicologico, poiché essi vogliono sentirsi aperti e flessibili, ma, se sono davvero onesti, riconosceranno che già, di fatto, stanno seguendo un movimento collettivo. Sto solo descrivendo ciò che accade: riconosciamo ciò che accade e rendiamolo esplicito. Non c'è nessun'altra strada

al momento che porti innovazioni reali, originalità. C'è un solo movimento nuovo. Ciò che io restituisco è una descrizione retrospettiva e una ratifica post-factum. Sto spiegando perché i nostri investimenti intuitivi sono stati validi, razionali e superiori a tutti gli stili precedenti. Lo stiamo discutendo e a teorizzando, ma quindici anni fa non sapevamo che, quindici anni più tardi, avremmo continuato a fare la stessa cosa, solo in un modo più profondo, più intenso, inerente a programmi su vasta scala. Adesso dovremmo renderci conto che questo è diventato una sorta di nuovo paradigma che raccoglie uno slancio sempre maggiore ed è realmente potente, produttivo. Può risolvere problemi complessi con soluzioni di gran lunga più interessanti, più versatili, più adatte al contesto, che generano un maggior numero di affiliazioni, correlazioni, connessioni, interazioni. Questo stile è maturo per essere uno stato della miglior pratica dell'arte nella nostra disciplina, adatto alle sfide e alle opportunità del ventunesimo secolo, alle domande della società post-fordista del network.

Dunque, questi sono i vantaggi. Quanto agli svantaggi, per esempio il fatto che comporti difficoltà nella costruzione, essi stanno scomparendo perché architetti, ingegneri e fornitori hanno investito in nuove tecnologie capaci di affrontare i livelli richiesti di differenziazione e complessità. Sia nella progettazione che nella costruzione la differenza dei costi tra ripetizione e variazione sta diminuendo. Possiamo disegnare un insieme continuamente differenziato tanto velocemente e facilmente quanto un insieme ripetitivo di elementi. Riassumendo: questi principi euristici sono formulati retrospettivamente. E' un'affermazione empirica: essi sono i dogmi e i tabù della generazione contemporanea dell'architettura. C'è una sola partita nuova, originale e promettente in circolazione. Possiamo dire anche che è così per un motivo, perché questo lavoro ha una capacità superiore di ordinare e articolare la crescente complessità dei processi di vita societaria. Il parametricismo è più versatile e adattabile di tutti gli stili precedenti. Ciò significa che l'affermazione descrittiva si trasforma in una affermazione normativa. Facciamo questo e dovremmo fare questo. A un certo punto direi persino che il fatto che i principi del parametricismo siano stati accettati quasi acriticamente da molti, in questo stadio maturo, è una buona cosa. E' una buona cosa non dover ri-criticare principi validi tutti i lunedì mattina, ad ogni nuovo progetto, chiedendosi che cosa dover fare. Molti non fanno altro che seguire l'onda. Ma quest'onda ha un forte momento per un buon motivo: questi principi e i risultati che essi rendono possibili, hanno una razionalità superiore, che si adatta benissimo alla società contemporanea. Poi, per chi ha una mente critica, ci sono molte teorie e scritti da consultare. Se si vuole analizzare la qualità dei risultati, capirne i pro e i contro, ci sono i miei scritti e quelli degli altri, ad esempio di Greg Lynn, Jeff Kipnis, Jesse Reiser, ecc.

MC - Alcuni, al di fuori del tuo stile o paradigma, dicono che c'è un sacro, una sacralità dell'architettura. E' nella struttura trilitica del Partenone di Atene, l'origine reale dell'architettura. Questo sacro è l'espressione della società occidentale, della sua cultura e della sua identità, e se si fa qualcosa di completamente diverso, quella semplicemente non è architettura.

PS - Questo è un atteggiamento che definirei feticistico: si fa un feticcio della storia e in questo modo non c'è possibilità di parlare delle necessità vitali della vita contemporanea, che rende le nostre vite più produttive, più libere. L'architettura non è una rappresentazione metafisica, è uno strato dinamico di una società multi-strato. Questi strati sono co-evolutivi.

MC - Secondo alcuni essa, invece, deve essere principalmente una rappresentazione di quel sacro, dell'architettura occidentale storica e originale, così come era ancora nell'architettura europea moderna. Invece, se non sbaglio nel leggerti, tu vi anteponi un altro sacro, quello della vita.

PS - Esattamente. Io credo non sia più produttivo parlare di "cultura occidentale". E' ancora necessario distinguere tra oriente e occidente? Penso che noi viviamo in una società di un mondo globale a cui partecipano tutti i continenti e tutte le persone. Come Homi Bhabha ha dimostrato, la cultura contemporanea è segnata da un ibridismo inestricabile. Tutte le culture contemporanee, inclusa la cosiddetta cultura occidentale, hanno integrato così tante influenze straniere che si dovrebbe rinunciare al concetto di "cultura occidentale": si produce una resistenza improduttiva e non necessaria alla piena diffusione di ottime pratiche globali. Lavoriamo tutti per un'architettura mondiale, un discorso architettonico globale, dove tutto e tutti partecipano, dalla Cina all'Iran, all'India. Attraverso internet tutti i giovani architetti si collegano con il resto del mondo. Qualsiasi progetto messo da chiunque da qualche parte sul web diventa una sorgente potenziale di influenza nel network globale delle comunicazioni disciplinari che io chiamo l'autopoiesi dell'architettura e della progettazione.

MC - E' ciò che ha detto Edgar Morin: internet può generare, a partire dal mondo globale, una specie di "consapevolezza globale".

PS - Sì, tutto influenza tutto il resto.

MC - Ora la seconda domanda. A pag.114 del tuo "L'autopoiesi dell'architettura", a proposito della "struttura delle rivoluzioni scientifiche" di Kuhn, scrivi: "in architettura la successione dei paradigmi può essere identificata nella successione degli stili architettonici". A partire da questo assunto, nel "Manifesto del Parametricismo" tu proponi, in sintesi, la sequenza "popperiana" di stili/paradigmi: Classicismo - Modernismo - Parametricismo. Ciò che tu chiami "parametricismo" è però relativo a un'auto-creazione post-decostruttivista, una produzione auto-creativa e perpetua che non ha niente a che fare con la rappresentazione di figure pre-codificate a partire dal Partenone che è la base delle strutture trilitiche e ortogonali del Modernismo. Non pensi che tra parametricismo e modernismo ci sia una distanza maggiore che tra modernismo e classicismo?

PS - Sì, sono d'accordo, c'è una differenza molto maggiore. La differenza di stili è cominciata con il Gotico. Il Gotico rappresenta la transizione dalla costruzione legata alla tradizione all'architettura vera e propria. La prima vera architettura è quella del Rinascimento, poi seguono gli stili del Barocco, il Rococò, il Neoclassicismo e poi lo Storicismo. Voglio dire che il Gotico è la transizione dal vernacolare all'Architettura. L'architettura romanica medievale non è un vero stile, è simile ad un vernacolare. Faccio una distinzione tra gli stili epocali e quelli sussidiari. Così, ad esempio, tra gli stili epocali del Rinascimento e il Barocco c'è stato lo stile transitorio del Manierismo, e il Barocco ha avuto uno stile sussidiario, cioè il Rococò. Lo storicismo del XIX secolo include molti stili sussidiari: il Neogotico, il Neobarocco, il Neorinascimentale ed anche le eclettiche misture degli stili storicisti, per esempio l'Eclettismo. La transizione dallo stile epocale dello Storicismo allo stile epocale del Modernismo è passata attraverso gli stili transitori dell'Art Nouveau e dell'Espressionismo. Il Modernismo ha avuto molti stili sussidiari come il white modern, il razionalismo, il brutalismo, il metabolismo, l'high-tech ecc.

MC - Sì, ma io non vedo un'evoluzione lineare, un progresso unico, ma flussi e correnti differenti di evoluzione. Una di esse porta il Barocco e l'architettura organica. Il Barocco non sta "dopo" il Rinascimento, ma sta solo in un'altra corrente evolutiva e tra di esse, le differenti correnti, c'è una specie di movimento circolare in cui una è dominante e l'altra semplicemente residua...

PS - Quest'idea si basa su un antico concetto astorico, ciclico del tempo. Idee simili venivano proposte nel XIX secolo: l'eterno gioco degli opposti, ad esempio il principio apollineo contro il principio dionisiaco. Credo che la storiografia culturale sia andata oltre queste idee.

Naturalmente si possono rintracciare influenze non-lineari. Ora, nel guardarci indietro, troviamo affiliazioni al Barocco, così possiamo dire anche che nel Modernismo c'è una specie di tendenza organica: Sharoun, Niemeyer, Wright e così via. Io mi concentrerei piuttosto su ciò che è storicamente nuovo in ciascun'epoca. Se guardo ai precursori, mi chiedo perché alcuni di essi, i più remoti (ad esempio Sharoun), siano rimasti delle eccezioni del loro tempo, e ciò che lascia rilevare questa tendenza alla somiglianza diventa ora pervasivo.

MC - Non sono sicuro riguardo ciò che dici di Niemeyer, il quale trasformava gli "objets a réaction poetique" del suo maestro Le Corbusier in architettura, e si tratta di elementi scultorei per lo più chiusi, che non vengono generati da un'interazione organica con l'esterno.

PS - Sì, nessuno di questi precursori è davvero Parametricista. Possiamo sempre enfatizzare ciò che è radicalmente nuovo nel nostro approccio. Tuttavia si possono identificare delle somiglianze. Ho identificato Niemeyer perché lui ha influenzato moltissimo alcuni dei nostri lavori, perché a volte ha messo in piedi una topografia del terreno artificiale. Ha usato curve e "forme libere". Ma le sue curve sono sempre archi e le sue "forme libere" sono sempre costruite a partire dagli archi e dalle rette. Anche nel lavoro di Le Corbusier ci sono forti anticipazioni, per esempio nel progetto per Algeri. Non è un progetto del genere tabula rasa modernista, ma anticipa la nostra idea di integrare edificio e paesaggio, come se questo fosse concepito attraverso una logica associativa.

MC - Infatti Le Corbousier è senz'altro un genio capace di saltare da un paradigma all'altro...

PS - Ad Algeri si addentra nella topografia con i suoi lastroni e le sue strade sopraelevate, seguendo le curve di livello della topografia. Comunque, questi slanci puntano oltre il Modernismo. Devi fare una distinzione tra due discorsi: uno è sui riferimenti e le influenze trasversali, ma non è questo il punto primario. La mia prima domanda è: quali sono i tratti e i principi dominanti che realmente definiscono uno stile epocale? Quale è stata, ad esempio, la logica essenziale del modernismo, quella che ha affermato la sua razionalità e il suo potere nel XX secolo? Anche se ci sono delle sottocorrenti, come indicano Frank Lloyd Wright e Sharoun, dobbiamo afferrare il nocciolo essenziale di uno stile. Ci sono sempre tendenze multiple. Anche all'interno del paradigma della meccanica newtoniana c'è l'alchimia, e lo stesso Newton era religioso. Tuttavia descriviamo l'essenza di questa era come razionalità illuminata. Lo scopo della mia analisi è quello di capire e mostrare come, in ogni epoca storica, l'ambiente costruito si adatti alle modalità particolari, prevalenti del processo di vita socio-economico. Ad esempio, i principi del Modernismo – separazione, specializzazione e ripetizione – sono congeniali alle modalità dell'organizzazione societaria della società Fordista della produzione meccanica di massa.

Se guardi le mie lezioni on line puoi vedere come io stia cercando di descrivere perché il Barocco prese il posto del Rinascimento, analizzando quali erano i vantaggi del Barocco, perché il Barocco fosse meglio attrezzato per articolare i bisogni grandiosi dei vasti stati-nazione, mentre il Rinascimento era sufficiente per le più piccole città-stato. Il repertorio compositivo del Barocco è capace di organizzare e articolare unità molto più grandi, con le sue curve e i suoi profondi rilievi per vedute distanti. La simmetria dinamica delle sue parti era in grado di sostenere simmetrie globali molto più potenti in confronto alle composizioni aggiuntive del Rinascimento, dove ogni parte ricade su se stessa, con la sua simmetria.

Ciò che dico non contraddice quello che dici tu a proposito dei progressi multipli. Ciò che descrivi può coesistere con la mia descrizione, io sto solo parlando di quali sono i paradigmi principali che diventano dominanti perché si adattano bene all'epoca particolare, come il Modernismo che era adatto all'era industriale della riproduzione di massa, con una classe operaia uniforme, che partecipava ai risultati della produzione industriale di massa. Ciò crea una società della ripetizione di massa, l'idea della riproduzione seriale. I principi del Modernismo, ad esempio la separazione delle funzioni urbane, l'ottimizzazione dello standard per un tipo universale per ogni funzione, e la ripetizione di questo singolo tipo non sono più adeguate ad una società dinamica e molto più diversificata. Ecco perché il modernismo ha sperimentato una crisi severa e non può essere risuscitato.

MC - Questo è quanto si può riconoscere nel modo cartesiano di pensare la separazione tra soggetto e oggetto. Deleuze, Morin e altri pensatori della contemporaneità lavorano affinché si possa riconnettere questi elementi, e di qui veniamo alla terza domanda.

Dietro il concetto della "piega", c'è proprio il tentativo di riconnettere la spaccatura cartesiana tra soggetto e oggetto, che fu indicata da Husserl per la prima volta nel 1936 ne "La crisi delle Scienze europee". Deleuze si sposta verso una concezione circolare, dinamica e complessa del soggetto-oggetto, che sarà ripresa, ampliata e articolata da Edgar Morin nella sua teoria della complessità ("com-plexus" come "intessuto insieme"). A me sembra che il nostro tempo sia caratterizzato proprio da questo sforzo del ricomporre gli individui frammentati, gli Edipi "post-umani" di Deleuze e Guattari, gli individui atomizzati di Bauman.

In architettura può darsi che sia la fondazione di un nuovo paradigma culturale o semplicemente che stia diventando dominante un paradigma già esistente, infatti Deleuze, nel suo libro "La piega", fa riferimento a Leibnitz e al Barocco, così come Carlo Giulio Argan fa riferimento a Wright in quanto precursore di un cambiamento di paradigma culturale. Nel secondo caso, la mia tesi è che potremmo mettere nello stesso paradigma culturale, come successivi programmi di ricerca di progetto (i Design Research Programs di cui parli), il classicismo, il Neoclassicismo, il Modernismo e il Minimalismo, e in un altro paradigma culturale il Romanico, il Barocco, l'architettura organica e il linguaggio contemporaneo che chiami Parametricismo. Questo sembra aver assunto il concetto di "continuità" nel suo DNA, mentre invece può sembrare che il termine "Parametricismo" riguardi solo gli strumenti che usiamo, non il significato reale e profondo di questo stile. E, paradossalmente, le caratteristiche di questa architettura sono esattamente le stesse che Michelangelo Buonarroti usò per il suo progetto di fortificazione fiorentina del 1500, dagli esiti totalmente organici e biomorfi.

Se non definisci parametrica la maggior parte del lavoro di Foster o semplicemente tutta l'architettura progettata via software parametrici (ormai la stragrande maggioranza), perché preferisci ancora l'etichetta di architettura "parametrica" invece che "organica" o semplicemente morinianamente "complessa"?

PS - Bene, perché se la chiamassi organica accetterei l'esistenza di una sorta di corrente pressoché eterna, il che è una modalità superata di vedere la storia. Ciò che dici ricalca l'idea di un'oscillazione permanente tra l'apollineo e il dionisiaco. Allora puoi dire che c'è stato un rinascimento apollineo, seguito dalla controtendenza dionisiaca del Barocco, assumendo che c'è sempre un'oscillazione che va avanti e indietro. Come abbiamo detto prima, questa è una nozione ciclica della storia, storica, poiché essa si muove in cerchi, tra due poli, avanti e indietro. C'è anche nella cultura greca questo dualismo tra il primo periodo classico e quello ellenistico. O abbiamo la distinzione tripartita tra Arcaico, classico ed Ellenistico. Si discute a volte in termini di inizio arcaico, maturità classica e poi degenerazione/esagerazione decadente. Ad alcuni sembra plausibile, ma io non sopporto questa specie di "teoria", perché non contempla l'idea di un'evoluzione storica che produca qualcosa senza precedenti, qualcosa di nuovo in ogni età.

MC - Sto dicendo che c'è un progresso generale, ma non solo all'interno di un singolo corso. Ci sono sviluppi progressivi differenti e simultanei in paradigmi culturali differenti.

PS - Se dici questo, allora direi anche che c'è un progresso dal classicismo al Modernismo, al Minimalismo e che questo potrebbe essere in parallelo alla nostra ricerca...

MC - Ed è esattamente ciò che sta accadendo: ci sono moltissime persone - forse ancora la maggioranza - che lavorano all'interno del paradigma che va dal classicismo al minimalismo...

PS - Non credo che ci sarà un ritorno al semplice nelle prossime iterazioni. Non la vedo così, penso nei termini di un'evoluzione reale, nel senso di livelli nuovi, negli stadi evolutivi, che non hanno precedenti, nonostante sia possibile rintracciare, nelle idee nuove, influenze e precursori. In retrospettiva si possono identificare le influenze e le anticipazioni più remote che nessuno avrebbe potuto predire, ad esempio non si potevano prevedere i fenomeni radicalmente nuovi che sono emersi. Non si dovrebbero enfatizzare le somiglianze tra il Barocco e ciò che si sta facendo adesso, perché ci sono differenze radicali.

MC - Ma io penso al progetto delle fortificazioni di Michelangelo, che prende forma proprio dalla traiettoria delle armi, o a ciò che ha fatto Wright: moltissimi suoi progetti appartengono esattamente alla euristica della tua architettura. Per questo non credo che il punto siano gli strumenti parametrici ma il concetto di fondo, il cuore culturale che vi sottende.

PS - Ti inviterei a sforzarti di vedere ciò che è radicalmente nuovo. Naturalmente potrai sempre trovare precursori che hanno anticipato certi aspetti di un fenomeno, ma penso che dovresti anche accorgerti del fatto che i precursori lasciano intravedere di sfuggita cose che puoi riconoscere solo in retrospettiva.

MC - Chiarisco una cosa: io non sto affatto negando un progresso generale, di sicuro ora ci sono cose che non hanno precedenti. Sto solo dicendo che non c'è un solo progresso lineare nella cultura umana, e in architettura, che va dritto dall'antica Grecia al parametricismo, ma che invece ci sono traiettorie di sviluppo progressive differenti in correnti evolutive differenti... Penso che ciò che tu chiami Parametricismo, per il suo significato interno, non appartiene o non dovrebbe appartenere alla stessa "linea evolutiva" del modernismo perché non ne condivide le fondazioni genetiche, lo spirito cioè. E se ci interroghiamo sulle origini, se non cerchiamo radici e significati profondi, penso che corriamo il rischio di perdere di vista l'aspetto essenziale della discussione e proporre qualcosa che, come in passato, non ha alcun senso e potrebbe essere addirittura pericoloso.

PS - Sono d'accordo sul fatto che ci sono spesso traiettorie competitive multiple, e che ciascuna potrebbe avere una certa affiliazione storica. Ammetto anche che ci sono sempre continuità e influenze da rintracciare, ma voglio evidenziare il fatto che c'è sempre qualcosa di nuovo, emergente, che non ha precedenti, ecco perché ho bisogno di trovare un termine nuovo, che non è mai stato usato prima e coniare un'espressione che indica anche qualcosa di specifico come il nostro termine "parametricismo". Dunque è questa la mia intenzione nell'uso del termine parametricismo. E' la mia enfasi. Non volevo negare il fatto che ci sono delle

somiglianze, influenze, simpatie, ispirazioni che vengono da traiettorie precedenti, non lo nego, ma non vorrei enfatizzarle, perché c'è anche quest'aspetto, cioè che ogni epoca storica ha necessità nuove e, se c'erano correnti precedenti, correnti marginali, esse non avevano la possibilità di fiorire a quel tempo, per qualche motivo. A me sembra che la tua descrizione abbia troppi elementi immutabili. Piuttosto che assumere che ci sono diverse derive di sviluppo coesistenti in un lungo antagonismo che attraversa i secoli – classico versus organico – credo che ciascuna nuova epoca ponga nuovi quesiti e inizialmente generi tentativi diversi per affrontare le nuove sfide. Questi tentativi iniziali sono gli stili transitori che hanno vita breve. Per esempio la transizione dal Modernismo al Parametricismo ha prodotto due stili transitori competitivi: il Postmodernismo e il Decostruttivismo. Ciascuno può essere ricollegato ad un corso precedente: il Postmodernismo si può ricollegare allo Storicismo/Eclettismo e il Decostruttivismo si può ricollegare al Costruttivismo russo. Comunque penso che queste identificazioni non colgano le novità radicali sia del Postmodernismo che del Decostruttivismo. Infatti, filosoficamente, il Postmodernismo e il Decostruttivismo condividono tra loro molte più cose che non, ciascuno, con i propri presunti precorsi: entrambi pongono le basi del Post-strutturalismo, e condividono un relativismo e un nichilismo ideologico, un'ironia, che è assolutamente estranea allo Storicismo/Eclettismo o al Costruttivismo.

MC - Infatti la mia tesi è che Michelangelo e Wright anticipino proprio quelle teorie post-strutturaliste, post-decostruttiviste. Ritornando al "parametricismo" come termine, penso che, volendo fare un'enfasi come dici tu, "network" o "complessità" siano definizioni più profonde per la tua architettura. Enfatizzare il parametricismo equivale a puntare il dito sugli strumenti, e quando abbiamo inventato la matita non abbiamo certo chiamato l'architettura "matitismo"...

PS - E' un punto di vista. Tu che nome proporresti?

MC - Be', appunto, penso a "architettura del network" o "architettura della complessità".

PS - Potrei anche essere d'accordo, ma ci potrebbe essere un problema: forse, molti architetti più anziani potrebbero sostenere di farne parte. Sono definizioni troppo generiche... Comunque credo sia meglio accettare che un nome è solo un nome. Ci potrebbe essere un dibattito sulla terminologia, ma non è molto importante per la nostra discussione, e forse è già troppo tardi per farlo. Il termine "parametricismo" è già in circolazione. C'è già una pagina dedicata in Wikipedia.

MC - Veniamo alla prossima domanda allora. Tornando al pensiero contemporaneo, se vediamo nella ricomposizione dei frammenti della società edipica il fulcro principale del paradigma culturale corrente, naturalmente dovremo considerare le interrelazioni come tratto principale dello spirito della società del network post-fordista. C'è un'etica nuova e forte in questa concezione, dal momento che la prima separazione da ricomporre è quella tra l'umanità e il resto dell'ecosistema terrestre. Procedere in questo modo implica che i temi da sviluppare all'interno della ricerca sull'architettura d'avanguardia sono, in primo luogo, l'apertura degli spazi, il radicamento e l'attaccamento alla terra dell'edificio, l'interdipendenza e l'interconnessione degli spazi tra loro e tra essi e il sito. Il MAXXI, il Landscape Formation One, il Museo Nuragico di Cagliari e molti altri progetti meravigliosi del tuo studio parlano di questo nodo cruciale e di questi temi: secondo me, sono la miglior espressione recente del paradigma post-decostruttivista. Al contrario, il Phaeno Museum, che si stacca sinistramente dal suolo, il Rabat grand theatre con la sua chiusura a cappio, il Vilnius Guggenheim ed altri, sembrano essere mega-oggetti chiusi, non relazionati al contesto e non connessi al suolo. Essi non raccontano la stessa storia post-decostruttivista. Sembrano appartenere al paradigma pre-decostruttivista, poiché, oltre la complessità della grammatica e della sintassi, mostrano distacco, separazione, isolamento, chiusura e alienazione in generale. Come rispondi a queste critiche?

PS - Capisco il contrasto tra i progetti di campo come il MAXXI che sono racchiusi in un luogo, e i progetti-oggetto. Ma, se si leggiamo più da vicino, in questi oggetti si può comunque vedere l'ambizione ad adattarsi, ad affiliarsi e correlarsi con il contesto circostante, non attraverso una connessione diretta, ma attraverso una connessione a distanza (come agisce la gravità nell'influenza a lungo raggio). Guarda, ad esempio, la forma del progetto Wolfsburg, il modo in cui la sua linea si staglia nell'ambiente e il modo in cui crea un tipo di topografia al di sotto che risponde (che è sensibile) ai flussi urbani. Chiaramente nessuno di questi progetti richiama l'atterraggio di una navicella spaziale modernista. I dogmi e i tabù del parametricismo sono stati seguiti anche qui.

MC - Intendi dire che ci sono elementi di connessione che cercano comunque di trovare affiliazioni con il contesto...

PS - Sì, qui puoi vedere la metodologia della ricerca delle affiliazioni, degli incastonamenti. C'è anche un ponte di connessione che taglia e attraversa l'edificio. Si può dire che i progetti di campo sono più paradigmatici, ma si possono certamente trovare altri generi di correlazioni e connessioni. Potresti studiare la nostra Opera House di Guang Zhou, il modo in cui i due oggetti si congiungono senza sfiorarsi l'uno con l'altro, il modo in cui entrano in risonanza con i plinti simili ad un paesaggio entro cui sono incastonati ecc. Dovunque trovi il tentativo di stabilire rapporti formali che provano a superare ciò che è probabilmente un'impressione iniziale di "oggettualità". Se metti questi progetti accanto ad uno di quei mostri metabolisti o megastrutture degli anni sessanta e settanta, puoi vederne la differenza: la differenza sta nel tentativo di intensificare i rapporti con il complesso e tra il complesso e il suo intorno. Con una descrizione dettagliata posso dimostrare che questi progetti più simili ad oggetti operano ancora all'interno del paradigma parametricista.

MC - Ultima domanda. La forza del Guggenheim di Wright è che, al suo interno, ti senti parte di un tutto, insieme parte dell'umanità e parte dell'ecosistema, tutti insieme interagiamo tra noi e con l'arte all'interno di una conchiglia. C'è una comunicazione potentissima: si può fluire in questo spazio senza barriere, vedere l'arte e vedere gli altri sempre. Tutto è parte dell'esperienza, della comunicazione. Il senso è profondamente etico: ti induce a sentirti parte organica della Terra, a sperimentare un sentimento di concatenazione, continuità tra gli esseri umani, e tra essi, la natura e l'arte. Anche nel Maxxi ho percepito lo stesso sentimento di unione, di continuità, e in più la struttura esprime forse ancor meglio la complessità della vita, il suo essere intrecciata e colma di differenti direzioni, versi, correlazioni inaspettate. Sia il MAXXI che il Guggenheim, come il Saarinen terminal all'aeroporto JFK, sono semplicemente di cemento. Mi sembra estremamente etico, perché la loro bellezza non ha niente a che vedere con il costo di un lussuoso materiale, ma solo con la forma dello spazio conformato da una struttura insieme guscio spaziale e strutturale. Invece, molte delle tue costruzioni recenti sono ricoperte da pannelli a doppia curvatura o mostrano, dietro il processo di costruzione, altre caratteristiche molto costose in termini economici ed energetici per inseguire un effetto attraente e alla moda. Può sembrare un vizzo, un capriccio derivante da motivazioni commerciali più che da una necessità poetica reale.

Non pensi che la declinazione "spigolosa" e poligonale del tuo stile sarebbe più etica in un tempo frugale di crisi economica e ambientale come il nostro?

PS - Dunque, prima di tutto accetto il fatto che occorra affrontare la sfida ecologica. Sull'architettura c'è una pressione esterna e sono contento di ritrovarmi in questa sfida. Penso che il nostro paradigma parametricista sia lo stile meglio attrezzato per fronteggiarla, per la sua capacità intrinseca di adattarsi, attraverso la transcodificazione dei dati ambientali (come le mappe dell'esposizione ai raggi solari) agli adattamenti morfologici. Quando si pone il problema dell'energia incorporata (energia grigia, ndr) e dei costi, la mia posizione è che questi sono problemi dell'ingegneria. E' responsabilità degli ingegneri rendere le macchine efficienti e informare gli architetti dell'efficienza energetica di vari sistemi passivi dipendenti dalla morfologia. Gli ingegneri sono responsabili del benessere fisico e dei nostri corpi fisici per quanto riguarda la temperatura, l'umidità, l'aria, ecc. Responsabilità e competenza specifica degli architetti è creare ambienti gradevoli e socialmente produttivi, compatibilmente a quanto ci è richiesto in qualità di attori sociali. Gli architetti progettano un sistema leggibile e ordinato di spazi che ordina i processi sociali, permettendo agli utenti di trovarsi l'un l'altro e riunirsi in costellazioni specifiche per specifici eventi ed interazioni comunicative. Le morfologie spaziali inizialmente motivate dal punto di vista ambientale devono essere alla fine strumentalizzate per articolare e caratterizzare i differenti spazi e le loro relazioni. La disposizione e il dimensionamento delle finestre e delle porte, gli elementi di protezione dalla luce e dal calore, le sporgenze dei tetti e simili – inizialmente motivati dall'ambiente – diventano mezzi dell'articolazione architettonica. Il loro funzionamento fisico è in definitiva una responsabilità ingegneristica. Il loro funzionamento sociale (comunicativo) è una responsabilità degli architetti. Ciò implica che l'architetto deve lavorare in stretto contatto con gli ingegneri per trovare queste sinergie fortunatissime che trasformano la logica ingegneristica in una grammatica dell'articolazione. Nello stile parametrico ci sono una congenialità ed una sinergia potenti tra l'interesse per le continue differenziazioni morfologiche (per ordinare un processo di vita sociale) da una parte e la richiesta e l'opportunità, dall'altra, di differenziazioni morfologiche continue dovute ad un

adattamento ambientale pieno di sfumature, reso possibile dall'ingegneria contemporanea, supportata attraverso strumenti computazionali.

MC - Sì, ma sappiamo che, se facciamo forme del tutto libere come i "blob", i processi di realizzazione e costruzione sono sempre più costosi in termini di energia incorporata oltre che di denaro.

PS - No, penso che occorra distinguere tra avanguardia e semplice pratica professionale. Penso che, nell'avanguardia, abbiamo bisogno di spingere per ottenere nuove risorse, e qualcuno deve investire in questi progetti-manifesto. Comunque, più i contraenti investiranno in nuove tecnologie di fabbricazione supportate dagli strumenti computazionali, più i costi differenziali dovuti alla complessità si abatteranno. Mi piace il cemento faccia-vista e una struttura a nudo, capisco il suo fascino estetico, il suo senso di purezza. Ma non mi tiro indietro davanti a una curvatura più complessa, a transizioni intricate, lisce ed omogenee, a dettagli superorganici, perché essi chiarificano la nostra percezione degli spazi. Se costruisci la complessità e metti solo cose insieme senza transizioni, senza una continuità che le articoli, il campo visivo diventa rapidamente caos visivo. Per costruire scene più complesse, ricche di informazione, che offrano più eventi senza perdere la loro leggibilità, è necessario incrementare il gioco complesso di curvatura della superficie. Una superficie più complessa può raccontare una storia più complessa.

MC - E' meglio in termini di comunicazione, certo.

PS - Dunque non si tratta semplicemente di essere alla moda, si tratta di leggibilità di scenari sociali complessi. Questa è la differenza tra l'ingegneria e l'architettura. Loro curano l'esecuzione e la performance fisica, noi l'esecuzione visiva come sistema di orientamento, aspetto cruciale della performance sociale.

MC - Dunque dici che questo è semplicemente più importante dell'energia...

PS - Per noi architetti è sicuramente più importante. E' il nostro compito. Occorre un ambiente ordinato, complesso, leggibile per sostenere un processo di comunicazione sociale sempre più ricco e denso. Il progresso della società dipende da questo avanzamento dell'architettura quanto dipende da una scienza che fa passi avanti, da un sistema politico progressista, ecc. Il bisogno di salvare l'energia è un impedimento importante, ma non l'obiettivo finale. In quanto architetti cerchiamo di trasformare questo impedimento in opportunità di articolazione. Dunque qualcuno deve lavorare su come progettare spazi più comunicativi e quindi più produttivi. Si tratta di ordinare e ridurre la complessità visiva di un sistema complesso, altrimenti si aggiungerebbero parti e soluzioni disparate tra loro come farebbe un ingegnere, producendo un brutto disordine o, per essere più educati, un semplice disorientamento.

MC - Ma il linguaggio spigoloso e poligonale di cui parlavo non è solo assemblamento di elementi post-moderni, è ricerca di un nuovo linguaggio continuo per la complessità, come mostrano Plasma Studio o Tom Wiscombe, o Delugan con il suo museo ad Amsterdam.

PS - Conosco il loro lavoro e abbiamo anche progettato in questo senso, ma diventa limitato se si deve aggiungere ulteriore complessità, se si devono aggiungere ulteriori dettagli e spazi che devono funzionare insieme. Qui, quando si lavora con mura diritte piuttosto che curvilinee, per il fruitore non ha alcun senso che gli spazi siano più grandi. Non saprebbe neanche se è all'interno o all'esterno di un muro, perché è piatto. Invece il progetto curvilineo consente al fruitore di percepire la differenza tra la convessità e la concavità di un muro come indicazione di esterno vs interno. In un sistema con linee diritte, spigoli e angoli, perdi l'orientamento se lo spazio è molto complesso. Con le curve i fruitori percepiscono la differenza tra continuità e discontinuità e così possono identificare i territori o le unità funzionali rilevanti. Nello stile "poligonale", dove proliferano gli spigoli, unità e continuità si disintegrano e i rapporti e le unità funzionali complesse non possono più essere percepiti. Dunque dico che se questo stile "spigoloso" ha bisogno di diventare più complesso, allora diventa disarticolato, diventa un caos visivo disorientante dove non si possono riconoscere identità e continuità funzionali.

Prova a fare qualcosa di complesso, o più complesso, come il MAXXI o il nostro progetto BMW a Leipzig, e a portar via tutte le curve... senza curve si perderà l'orientamento.

MC - Nel progetto BMW o nel MAXXI ci sono solo superfici a curvatura singola, e comunque tutto è in cemento faccia-vista. Io pensavo alle superfici a curvatura doppia e ai materiali molto più costosi dei progetti recenti.

PS - Il MAXXI e il BMW sono stati disegnati 10 anni fa. Ora vogliamo di più. Qualche volta si può aver bisogno di interconnettere e stabilire continuità in sezione. Se provi a farlo, sia nella pianta che nella sezione allo stesso tempo, finisci con la doppia curvatura.

MC - Quindi la tua risposta è che hai il diritto di fare queste "forzature" perché stai facendo una ricerca d'avanguardia che genererà un progresso tecnico, abbattendo i costi futuri...

PS - Considera questo. Noi dobbiamo investire nel nostro futuro collettivo, e questo è un piccolo investimento nella spesa globale del mondo. Questi investimenti sperimentali non sono grandi, ma hanno molto valore perché sviluppi capacità, risorse, tecnologia. E' dopo dieci anni che l'efficienza arriva pienamente. Ora comincia già a succedere. Nei progetti commerciali e più grandi puoi davvero essere più efficace dal punto di vista dei costi perché usi i modelli parametrici BIM. Quando hai un modello parametrico puoi ottenere la distinta di tutti i pannelli "srotolati" con un solo clic. Così la differenza di costi di cui parlavi si riduce fino al punto in cui è del cinque o dieci per cento. Forse è ancora del quindici per cento, ma si sta riducendo ad ogni nuovo investimento. Penso che tu abbia bisogno di capire la nostra competenza essenziale in quanto architetti. Come architetti d'avanguardia dobbiamo innovare e far avanzare la disciplina in linea con il progresso generale della nostra civiltà. Leggi il mio articolo "Parametric City", in cui focalizzo la discussione sull'argomento più importante, cioè la qualità e la produttività sociale del nostro ambiente. Se tu dici solo che il problema è salvare l'energia, perdi di vista il significato delle cose. Devi innanzitutto aspirare a far progredire la qualità e la produttività del processo della nostra vita societaria. Poi puoi chiederti come si può raggiungere questa qualità con la minima traccia di carbonio, senza sacrificare le qualità essenziali di cui abbiamo bisogno per fare il prossimo passo avanti nella nostra civiltà. Possiamo risolvere la sostenibilità ambientale globale solo se siamo capaci di incrementare e intensificare la comunicazione societaria, perché, per salvarci, devono progredire la scienza, la politica, ecc. Queste possono progredire solo in un ambiente progressista.

MC - Ti ringrazio molto Patrik.

8.2 Manifesto del Parametricismo (originale in inglese dal sito www.patrikschumacher.com)

Parametricism as Style - Parametricist Manifesto

Patrik Schumacher, London 2008

Presented and discussed at the Dark Side Club¹, 11th Architecture Biennale, Venice 2008

We pursue the parametric design paradigm all the way, penetrating into all corners of the discipline. Systematic, adaptive variation, continuous differentiation (rather than mere variety), and dynamic, parametric figuration concerns *all* design tasks from urbanism to the level of tectonic detail, interior furnishings and the world of products.

Architecture finds itself at the mid-point of an ongoing cycle of innovative adaptation – retooling the discipline and adapting the architectural and urban environment to the socio-economic era of post-fordism. The mass society that was characterized by a single, nearly universal consumption standard has evolved into the heterogenous society of the multitude.

The key issues that avant-garde architecture and urbanism should be addressing can be summarized in the slogan: organising and articulating the increased complexity of post-fordist society. The task is to develop an architectural and urban repertoire that is geared up to create complex, polycentric urban and architectural fields which are densely layered and continuously differentiated.

Contemporary avant-garde architecture is addressing the demand for an increased level of articulated complexity by means of retooling its methods on the basis of parametric design systems. The contemporary architectural style that has achieved pervasive hegemony within the contemporary architectural avant-garde can be best understood as a research programme based upon the parametric paradigm.

We propose to call this style: ***Parametricism***.

Parametricism is the great new style after modernism. Postmodernism and Deconstructivism have been transitional episodes that ushered in this new, long wave of research and innovation.

Avant-garde styles might be interpreted and evaluated in analogy to new scientific paradigms, affording a new conceptual framework, and formulating new aims, methods and values. Thus a new direction for concerted research work is established.²

My thesis is therefore: ***Styles are design research programmes.***³

Innovation in architecture proceeds via the progression of styles so understood. This implies the alternation between periods of cumulative advancement within a style and revolutionary periods of transition between styles. Styles represent cycles of innovation, gathering the design research efforts into a collective endeavor. Stable self-identity is here as much a necessary precondition of evolution as it is in the case of organic life. To hold on to the new principles in the face of difficulties is crucial for the chance of eventual success. This tenacity - abundantly evident within the contemporary avant-garde - might at times appear as dogmatic obstinacy. For instance, the obstinate insistence of solving everything with a folding single surface - project upon project, slowly wrenching the plausible from the implausible – might be compared to the Newtonian insistence to explain everything from planets to bullets to atoms in terms of the same principles. “Newton’s theory of gravitation, Einstein’s relativity theory, quantum mechanics, Marxism, Freudianism, are all research programmes, each with a characteristic hard core stubbornly defended, ... each with its elaborate problem solving machinery. Each of them, at any stage of its development, has unsolved problems and undigested anomalies. All theories, in this sense, are born refuted and die refuted.”⁴ The same can be said of styles: Each style has its hard core of principles and a characteristic way of tackling design problems/tasks. Avant-garde architecture produces manifestos: paradigmatic expositions of a new style’s unique potential,

not buildings that are balanced to function in all respects. There can be neither verification, nor final refutation merely on the basis of its built results.⁵

The programme/style consists of methodological rules: some tell us what paths of research to avoid (negative heuristics), and others what paths to pursue (positive heuristics). The *negative heuristics* formulates strictures that prevent the relapse into old patterns that are not fully consistent with the core, and the *positive heuristics* offers guiding principles and preferred techniques that allow the work to fast-forward in one direction. The defining heuristics of parametricism are fully reflected in the taboos and dogmas of contemporary avant-garde design culture:

Negative heuristics: avoid familiar typologies, avoid platonic/hermetic objects, avoid clear-cut zones/territories, avoid repetition, avoid straight lines, avoid right angles, avoid corners, ..., and most importantly: *do not add or subtract without elaborate interarticulations*. Positive heuristics: interarticulate, hybridize, morph, deterritorialize, deform, iterate, use splines, nurbs, generative components, script rather than model, ...

Parametricism is a mature style. That the parametric paradigm is becoming pervasive in contemporary architecture and design is evident for quite some time. There has been talk about versioning, iteration and mass customization etc. for quite a while within the architectural avant-garde discourse. The fundamental desire that has come to the fore in this tendency had already been formulated at the beginning of the 1990s with the key slogan of “continuous differentiation”⁶. Since then there has been both a widespread, even hegemonic dissemination of this tendency as well as a cumulative build up of virtuosity, resolution and refinement within it. This development was facilitated by the attendant development of parametric design tools and scripts that allow the precise formulation and execution of intricate correlations between elements and subsystems. The shared concepts, computational techniques, formal repertoires, and tectonic logics that characterize this work are crystallizing into a solid new hegemonic paradigm for architecture. One of the most pervasive current techniques involves populating modulated surfaces with adaptive components. Components might be constructed from multiple elements constrained/cohered by associative relations so that the overall component might sensibly adapt to various local conditions. As they populate a differentiated surface their adaptation should *accentuate and amplify* this differentiation. This relationship between the base component and its various instantiations at different points of insertion in the “environment” is analogous to the way a single geno-type might produce a differentiated population of pheno-types in response to diverse environmental conditions.

The current stage of advancement within parametricism relates as much to the continuous advancement of the attendant computational design technologies as it is due to the designer’s realization of the unique formal and organizational opportunities that are afforded. Parametricism can only exist via sophisticated parametric techniques. Finally, computationally advanced design techniques like scripting (in Mel-script or Rhino-script) and parametric modeling (with tools like GC or DP) are becoming a pervasive reality. Today it is impossible to compete within the contemporary avant-garde scene without mastering these techniques. Parametricism emerges from the creative exploitation of parametric design systems in view of articulating increasingly complex social processes and institutions. The parametric design tools by themselves cannot account for this drastic stylistic shift from modernism to parametricism. This is evidenced by the fact that late modernist architects are employing parametric tools in ways which result in the maintenance of a modernist aesthetics, i.e. using parametric modelling to inconspicuously absorb complexity. Our parametricist sensibility pushes in the opposite direction and aims for a maximal emphasis on conspicuous differentiation.

It is the sense of organized (law-governed) complexity that assimilates parametricist works to natural systems, where all forms are the result of lawfully interacting forces. Just like natural systems, parametricist compositions are so highly integrated that they cannot be easily decomposed into independent subsystems – a major point of difference in comparison with the modern design paradigm of clear separation of functional subsystems.

The following 5 agendas might be proposed here to inject new aspects into the parametric paradigm and to push the development of *parametricism* further:

1. Inter-articulation of sub-systems:

The ambition is to move from single system differentiation – e.g. a swarm of façade components - to the scripted association of multiple subsystems – envelope, structure, internal subdivision, navigation void. The differentiation in any one systems is correlated with differentiations in the other systems.

2. Parametric Accentuation:

The ambition is to enhance the overall sense of organic integration through intricate correlations that favour deviation amplification rather than compensatory or ameliorating adaptations. For instance, when generative components populate a surface with a subtle curvature modulation the lawful component correlation should accentuate and amplify the initial differentiation. This might include the deliberate setting of accentuating thresholds or singularities. Thus a far richer articulation can be achieved and thus more orienting visual information can be made available.

3. Parametric Figuration⁷:

We propose that complex configurations that are latent with multiple readings can be constructed as a parametric model. The parametric model might be set up so that the variables are extremely Gestalt-sensitive. Parametric variations trigger gestalt-catastrophes, i.e. the quantitative modification of these parameters trigger qualitative shifts in the perceived order of the configuration. This notion of parametric figuration implies an expansion in the types of parameters considered within parametric design. Beyond the usual geometric object parameters, ambient parameters (variable lights) and observer parameters (variable cameras) have to be considered and integrated into the parametric system.

4. Parametric Responsiveness⁸:

We propose that urban and architectural (interior) environments can be designed with an inbuilt kinetic capacity that allows those environments to reconfigure and adapt themselves in response to the prevalent patterns of use and occupation. The real time registration of use-patterns produces the parameters that drive the real time kinetic adaptation process. Cumulative registration of use patterns result in semi-permanent morphological transformations. The built environment acquires responsive agency at different time scales.

5. Parametric Urbanism⁹:

The assumption is that the urban massing describes a swarm-formation of many buildings. These buildings form a continuously changing field, whereby lawful continuities cohere this manifold of buildings. Parametric urbanism implies that the systematic modulation of the buildings' morphologies produces powerful urban effects and facilitates field orientation. Parametric Urbanism might involve parametric accentuation, parametric figuration, and parametric responsiveness.

Modernism was founded on the concept of space. Parametricism differentiates fields. *Fields* are full, as if filled with a fluid medium. We might think of liquids in motion, structured by radiating waves, laminal flows, and spiraling eddies. Swarms have also served as paradigmatic analogues for the field-concept. We would like to think of swarms of buildings that drift across the landscape. Or we might think of large continuous interiors like open office landscapes or big exhibition halls of the kind used for trade fairs. Such interiors are visually infinitely deep and contain various swarms of furniture coalescing with the dynamic swarms of human bodies. There are no platonic, discrete figures with sharp outlines. Within fields only the global and regional field qualities matter: biases, drifts, gradients, and perhaps even conspicuous singularities like radiating centres. Deformation does no longer spell the breakdown of order but the *lawful* inscription of information. Orientation in a complex, lawfully differentiated field affords navigation along vectors of transformation. The contemporary condition of arriving in a metropolis for the first time, without prior hotel arrangements, without a map, might instigate this kind of field-navigation. Imagine there are no more landmarks to hold on, no axis to follow and no more boundaries to cross. Contemporary architecture aims to construct new logics – the logic of fields – that gear up to organize and articulate the new level of dynamism and complexity of contemporary society.

Furniture and product design fully participates in the parametricist agenda we are pursuing. We consider furniture not in terms of isolated objects but as a pre-eminent space-making substance. Our design efforts need to encompass the domains of interior design, furniture design, and even product design. We can orchestrate all those registers to advance the design of integrated, immersive worlds. Our handling of interior

furnishings as dynamic swarm formations, or sometimes as a continuous surface/fluid mass, is geared towards the detailed elaboration of the continuously differentiated fields described above.

NOTES:

1 The *Dark Side Club* is a critical salon initiated and organized by Robert White to coincide with the Architecture Biennale. Three successive events were conceived as a critical salon to debate some of the themes Aaron Betsky had set for this year's Biennale. Three curators have been invited to each put forward a proposition for debate: Patrik Schumacher, Greg Lynn, and Gregor Eichinger. Each invited young architects and thinkers to debate the direction architecture is taking.

The first session – curated and introduced by Patrik Schumacher was titled: *Parametricism as New Style*. The following 8 architectural studios were presenting: MAD, f-u-r, UFO, Plasma Studio, Minimaforms, Aranda/Lasch, AltN Research+Design, MOH. Jeff Kipnis acted as moderator.

2 This interpretation of styles is valid only with respect to the avant-garde phase of any style.

3 It is important to distinguish between research programmes in the literal sense of institutional research plans from the meta-scientific conception of research programmes that has been introduced into the philosophy of science: whole new research traditions that are directed by a new fundamental theoretical framework. It is this latter concept that is utilized here for the reinterpretation of the concept of style. See: Imre Lakatos, *The Methodology of Scientific Research Programmes*, Cambridge 1978

4 Lakatos, Imre, *The Methodology of Scientific Research Programmes*, Cambridge 1978, p.5

5 The final reckoning takes place later, in the arena of the mainstream adoption which only indirectly feeds back into the central, discursive arena of the discipline.

6 The credit for coining this key slogan goes to Greg Lynn and Jeff Kipnis.

7 "Parametric Figuration" featured in our teachings at Yale and at the University of Applied Arts, Vienna. It also featured in my studio at the AADRL.

8 Parametric Responsiveness was at the heart of our 3 year design research agenda "Responsive Environments" at the AADRL in London from 2001-2004.

9 "Parametric Urbanism" is the title of our recently completed design research cycle at the AADRL, from 2005 – 2008.

8.3 Bibliografia essenziale

- Aaron Betsky, *Zaha Hadid L'opera completa*, Rizzoli 2009
- Alberto Cuomo, *La città infinita*, Libria 2013
- Brunella Velardi, *La ricerca grafica di Zaha Hadid e la nascita del parametricismo*, tesi di laurea consegnata e discussa presso l'Università degli studi della Tuscia nel Dicembre 2010
- Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi 2004
- Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi 2004
- Edgar Morin, *La testa ben fatta*, Cortina 1999
- Edgar Morin, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore 2007
- Enzo Paci, *Relazioni e Significati*, Lampugnani Nigri 1965
- Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770 – 1970*, Sansoni 2002
- Gilles Deleuze, *La piega Leibniz e il Barocco*, Einaudi 2004
- Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Piani*, Alberto Castelvechi editore 2010
- Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Edipo*, Einaudi 2000
- Greg Lynn, *Folding in architecture*, Architectural Design (rivista), 1993
- Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke, K Honnef, *Art of the 20th century*, Taschen 2005
- Kenneth Frampton, introduzione a Zaha Hadid, *Planetary Architecture Two*, Architectural Association publications 1983
- Luigi Prestinenza Puglisi, *Zaha Hadid*, "I quaderni de L'industria delle Costruzioni", EdilStampa, Roma 2001
- Manfredo Tafuri / Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa 2009
- Margherita Guccione, *Zaha Hadid*, Motta 2007
- Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli 2009
- Patrik Schumacher, *The autopoiesis of architecture*, Wiley, 2011
- Patrik Schumacher, *Digital Hadid: landscapes in motion*, Birkhauser, 2004
- Patrik Schumacher, *The Skyscraper rivitalized: differentiation, interface, navigation*, in G. Celant, M. Ramirez-Montagut (a cura di), *Zaha Hadid* (catalogo della mostra, New York, Solomon Guggenheim Museum, 3 giugno - 25 ottobre 2006), Guggenheim Museum Publications, New York, 2006
- Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Mondadori 2010
- Roberto Esposito, *Pensiero vivente*, Einaudi 2010
- Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 1962
- Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, 2011